الفن والحياة الاجتماعية



دكتور محسن محمد عطيه

الفن والحياة الإجتماعية

توزيع
دار المعارف بمصر
الطبعة الثانية
١٩٩٧

الفـــن والحيـــاة الإجتماعيـــة

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفنى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

فهرس الموضوعات

الصفحة

الصفحــة

الصفحـة





مقدمــــــــة

لايكتـفى الإنســان بأن يكون فـرداً منعـزلاً ، لذا فـهـو دائمـاً يطمح فى أن يجعل فرديته اجتماعية ، من أجل أن يخرج من حدود جزئيته ، ليصل الى «الكلية» الشـاملة للعـالـم المحيط ، فتتحول فرديتـه إلى فردية اجتمـاعيـة ٠ هكذا يصبح من شأن الفن أن يحقق للإنسـان تكامله ويعيد الوحدة بين الفرد والجماعة ، لأن الفن الذى يشكل وعى الإنسان هو أداة لإدماج الفرد بالمجموع ٠

ومنذ العـهـود البـدائيـة نشـأ الفن وتطور كـإنتـا ج جـمـعى بالدرجـة الأولى ، وكنشـاط إنسـانى وليد عصره ، ويعكس الأفكار والمشـاعر السـائدة ، بل وحـاجـات الإنسان ، وآماله فى فترة تاريخية معينة ٠

وقد كان للفن فى عصوره الأولى وظيفة نفعية ، لأنه يلبى حاجات اجتماعية (مـادية ومعنوية) فـهـو من جانب يمثل أداة للعيش والعمل ، كـمـا يسـتـخـدم فى تأدية الطقـوس الخـاصـة بتقـديس « عبادة الأجداد » ، أو طـرد الأرواح الشـريرة ،

أو جلب قوى الخصوبة . وهكذا كشف الفن عن محتواه الاجتماعى بإعتباره عملياً ، ولاينعزل عن المجتمع . اذ كان الفن فى المجتمعات البدائية وسيلة ينقل الإنسان عبرها أفكاره ، ويوضح من خلالها دوافعه ، إضافة إلى كونه يتضمن قيم اجتماعية وعقائدية ، يقدسها أفراد المجتمع . فرغم أن لغة التعبير قد اتخذت هنا شكلاً رمزياً ، وقطعا فهى تبدو لنا اليوم غريبة وغامضة ، إلا أنها كانت وقتذاك واضحة لجميع أفراد المجتمع . هكذا يمكننا أن نفهم الوظيفة الاجتماعية للفن الذى فى مقدرته أن يعكس الخبرات الإنسانية ، التى تراكمت عبر التاريخ الإنسانى . ولقد ساد المجتمعات البدائية فكراً روحياً ، ليس فيه فصل واضح بين الماضى والحاضر ، ولذا طبعت المظاهر الشخصية بآثار الأجداد والأسلاف ، حيث انتشرت فى هذه المجتمعات فكرة أن الإنسان ينتمى إلى روح الأجداد ، لأنه خلق من سلسلة لاتنقطع من الأسلاف . وهكذا يحقق المرء تكامله الفردى والاجتماعى ضمن ارتباطه بالمجموعة التى ينتمى إليها بروح الأجداد وبقوتها السحرية .

كانت وظيفة الفن فى عصوره الأولى من الناحية العملية تتمثل فى عمليات تزيين الأدوات والأسلحة ، ثم انتقل إلى مرحلة تقديم شكل الطقوس العقائدية السحرية ، ومثلما لم تكن تقاليد الحرفة فى هذه المجتمعات فردية ، بل جماعية ، فإننا نجد الأعمال الفنية ، ومن نفس المنطلق تتخذ صفة اجتماعية . وقد تحول الفن فأصبح أداة يصطنعها المذهب الحيوى ، الذى يجعل لكل شىء روحاً ، للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة مما يحقق مصلحة الجميع ، ولايلبث ان

يتجه ذلك تدريجياً إلى تمجيد الآلهة الجبارة ، ومن ينوبون عنهم على الأرض ، عن طريق الترانيم والمدائح ، وبواسطة أنصاب الآلهة والملوك ، ثم اتخذ الفن بعد ذلك قالباً دعائياً صريحاً ، أو مستتراً ، فى خدمة مصالح جماعات ذات صلات وثيقة بين أفرادها .

لقد قدمت الأبحاث فى مجال سوسيولوجيا الفن ما يؤكد على إمكانية دراسة الإرتباطات المتبادلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الجمالية . وقد تناول إيبوليت تين Hippolyte Taine فى مؤلفه « فلسفة الفن » العبقرية الفنية على أنها محصلة قوى ثلاث أهمها « الوسط » ، ويقصد به تأثير الأشكال والمذاهب ، أو البيئة النباتية والجيولوجية والحيوانية ، ولقد دعى فى نظريته إلى مبدأ للحكم على الفن ، يقوم على عملية الملاحظة والتفسير ، مثل الذى يستخدم فى مناهج العلم . وتوصل تين إلى عوامل أساسية تحدد خصائص الأعمال الفنية هى : السلالة ، والبيئة ، والعصر ، ويتمثل عامل السلالة فى الإستعدادات الطبيعية الموروثة ، التى تؤثر فى العادات وفى الفنون ، أما عامل البيئة فهو الحقيقة الجغرافية والإقتصادية والثقافية ، وأما العصر فهو الرابطة التاريخية السياسية، ويعنى أن ماضى الفن يؤثر فى حاضره ، وهكذا فسرّ المذاهب الفنية على أنها انعكاس لنظم اجتماعية ولعادات العصر وللحالة العامة للتفكير . وبذلك يمكن رؤية النحت الإغريقى على أنه نتاج وطن أحب جمال الأجسام ، والكاتدرائيات القوطية هى نتاج عصر القساوسة الفرسان ، أما التراجيديا الكلاسيكية فهى تصوير للعالم المنظم ، الذى يحدد فيه كل شىء مقدماً ، مثلما كان يحدث فى

القصور ، وأما الرومانسية فهى تنبع من تهاون فى النظم وتحطم الإطارات الاجتماعية . وكان تين قد تناول العمل الفنى من خلال الظروف التى ظهر فيها ، ومن خلال تأثره وتأثيره فى المجتمع بنظمه وقيمه ، ومالها من تأثير على تفكير الفن وكيانه ، بل ومن خلال الإنتماءات السياسية والاقتصادية والاخلاقية . فالعمل الفنى الذى يجسد معتقدات الفنان ويعكس سمات العصر الذى ينتمى اليه ، يمكن دراسته من خلال صلته بمجتمعه .

ان الفن يتأثر فى المجتمع بالأفكار الأخلاقية للعصر ويمستوى الثقافة والذوق ، والمعتقدات الدينية السائدة بما يترك أثره على الفنان ، وبالتالى على أعماله ، إضافة إلى العوامل التى تنتمى إلى الفن ذاته ، مثل الأساليب والأنماط الفنية بدلالاتها الخاصة من وجهه نظر الفنان . فرغم أن أى عمل فنى يعتبر منفرداً ومتميزاً عن غيره من الأعمال ، فإن هناك من الخصائص المشتركة بين الأعمال الفنية المختلفة ، مما يسهل علينا عمليات التصنيف والربط والمقارنة بينها . وفى رأى « مالرو » ان عمل الفنان هو الإنتقال بفنه من عالم للأشكال إلى عالم آخر للأشكال ، فعندما يقلد « ديجا » فى رسمه فن « هوكوساى » فذلك يحدث من خلال فكر واضح نابع من داخل الفنان ، الذى به يتحول نشاط النقل التقليدى إلى الربط الحقيقى بين الحركة الانطباعية ، وإبداعية الرسوم اليابانية . وللقوى الإقتصادية تأثيرها على أعمال الفن ، فطالما يتألف العمل الفنى من موضوعات لها دلالات اجتماعية ، فإن الأشكال غالباً تتمتع بإرتباطات انفعالية اجتماعية ، وكذلك الرموز المستخدمة فى الفن ، من أجل التعبير عن الأفكار والإتجاهات التى تعكس ايديولوجية عصرها .

الفن ظاهرة اجتماعية

ان وجود الفن يرتبط دائماً بالظروف الاجتماعية ويتطور وفقاً لقوانينه ، ويؤكد التاريخ الإجتماعى للفن أن الأشكال الفنية لاتنشأ عن وعى فردى فقط ، وإنما هى أيضا تعبير عن نظرة يحددها المجتمع تجاه العالم ٠ وهكذا يخضع الفن لأيدلوجيات خاصة تقوم على أسس اجتماعية ، وتكشف عن نظرة خاصة تجاه العالم ٠ ولذلك فإن الفن كان دائماً على صلة وثيقة بالعصور التى نشأ فيها ، وهو كبنية ثقافية كان فى وقت ما بمثابة أداة ووسيلة حيوية للسيطرة على الطبيعة ولتنظيم المجتمع ، غير أن آثار الماضى تخضع دائما لعمليات الكشف وإعادة التقدير ، فى ضوء وجهة نظر الحاضر ومعاييره ٠ والتأثير الثقافى والفكرى للفن يتضح فى إمكانية تجسيد الفن لأفكار محددة أخلاقية أو فلسفية ، مرتبطة بالحياة الواقعية وبالحاجات العملية لفئات اجتماعية معينة ، وفى شكل صور فنية من شأنها التأثير على انفعالاته وأحاسيسه ونفسيته ٠ فالأعمال الفنية ذات المضامين الأيديولوجية كانت دائماً تعبر عن قناعات ومواقف معينة ، والفن ذاته هو مرآة للثقافة ، وأحد دعاماتها ، ويظهر ذلك من خلال ما خلفته الحضارات المختلفة من آثار وفنون تشير إلى معرفة وثقافة الإنسان على مر التاريخ ٠

رغم أن معظم موضوعات الرسوم فى الفن المصرى القديم كانت تصور الفلاحين وهم يزرعون أو يحصدون ، أو يمثلون احداثاً اجتماعية لها مكانتها المحددة ، ووظيفتها المقررة فى الحياة ، إلا أنه فى مصر القديمة كان ينظر إلى

العالم الآخر على أنه أساس الحياة ، إلى الحد الذى صار معه الحاكم المؤله منتمياً الى عالم الموت أو الأبدية ، وهو الذى يتحكم بقدرة التواصل المباشر مع العالم الآخر ، الذى هو الأرضية الصلبة التى يرتكز عليها البناء الاجتماعى بكليته.

وعندما تشكل وعى المجتمع اليونانى ، بعد مواجهته البطولية لتدفق الفرس، وتدميره للتهديد الآتى من الشرق ، ولد الفن من أجل ان يجسد معنى الإنسانية التى فرضت نفسها على الحياة الاجتماعية فى الطبيعة . وقد أصبحت الآلهة اليونانية تعلم الناس كيف يتخلصون من عادة القوى التجاوزية ، وأصبحت الوجوه المنحوته فى الفن الهلينى تعبر عن إرادة إنسانية ، فى إبراز قوة الفرد الخاصة ، بل تكشف عن إرادة الفنان ذاته . ان فى الفن الإغريقى ثمة نشدان للحرية حيث أصبح الفنان فى المجتمع اليونانى واعياً بضرورة التخيل فى حدود الواقع الحقيقى .

وقد ضحى الفن البيزنطى بكل ماهو مؤقت وعابر ، من أجل عالم علوى وسماوى ، فأصبح لايعير اهتماماً للمعالجات الشكلية ، مثل رشاقة الجسم أو دقة الرسم ، بمفهومهما الواقعيين ، التى كانت من مهام الفنان فى مجتمع اليونان القديم . أما الفنان البيزنطى فكان كل همه منحصرا فى تجريد شكل الإنسان من صفته المادية ، وإحالته إلى رموز شكلية آتية من عالم مقدس . هكذا تجمعت حركة الأجسام فى التماثيل البيزنطية واتسعت العيون وأضيفت الهالات

الذهبية لرؤوس القديسين فى الرسوم الجدارية فاكتسبت إيحاء بالقدسية.

وجاء الأسلوب القوطى فعمل على توكيد وجود الإنسان على حساب المطلق. ومن هنا عادت إلى الوجوه صفتها الإنسانية، وافتقدت جزءاً من قداستها ، واستغنى عن الرمز فى التعبير عن المعانى الإنسانية التى أصبحت تحرك عواطفنا . ورغم ان الأسلوب القوطى كان قد حافظ على قدر من الطابع الدينى فى صور القديسين ، فإن عصر النهضة قد عمل على التخلص من كل أثر من العصور الوسطى متحولاً عن الصبغة الأخروية ، متجها نحو مثالية آلت بالتدريج إلى واقعية مادية . ولقد أصبحت صور القديسين فى ذلك العصر تنتمى إلى حياة أهل الأرض .

وكان قد أعطى مناخ المدينة فى البندقية وفلورنسا مبدأ التمثيل فى فن الرسم قوة ، حينما تحول إلى نوع من الكشف المنهجى للبعد والفضاء ، بالقدر الذى أصبح معه هذا الفضاء فى ذاته ، والذى كان بمثابة قضية حظيت بإهتمام الفنانين ، يمثل تجربة إنسانية ، بحيث تم تجريده من الواقع ، وعولج منفصلاً بشكل واع ويتأمل منظم . هكذا تمكن الفنانون فى عصر النهضة أمثال « بيرو ديللا فرانشسكا » ، « وليوناردو دافنشى » ، « ورافائيل » ، بفضل إرادتهم الواعية من معالجة التجربة الإنسانية فى الفضاء ، فى اطار نظرية تستوجب البرهان ، وفى اطار التخيل تبعاً لما هو حقيقى . وقد كانت صورة الإنسان فى رسوم فنانى عصر النهضة تظهر كنوع من التمرد على اللاواعى ،

ومحاولة لإستعادة مكانة الروح من الجسد والتأكيد على الوجود الدنيوى له .

تسعى الطبقات فى المجتمع إلى تجنيد الفن من أجل خدمة أغراضها ، لذا نلاحظ أن أسلوب وشكل الفن السائد فى مجتمع وعصر معين يرتبط بالطبقة السائدة . فالنظام الأرستقراطى دائماً يصاحبه فن متشبث بالأسلوب ، أما الحركات الشعبية فمرتبطة بالفن الواقعى . هكذا للتعرف على أسلوب فنى معين، ينبغى أن ندرس الظروف الاجتماعية التى تميز عصره فى اطار سياقه الحقيقى. وإذا لم نبحث عن الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعات الفنون وأشكالها ومضامينها ، والتى هى متغيرة دائماً ، فسوف تكون رؤيتنا بعيدة عن الواقع ، لأن العنصر الاجتماعى فى تحديد أسلوب الفن حاسم .

ورغم ذلك فإن احتمالات تدخل الحرية فى الحياة الجماعية متنوعة ، وكذلك الفن يقدم صوراً متعددة بشكل لامثيل له . وذلك ينطبق على فن العصور الوسطى الأوربية الذى يكشف عن اختلافات عميقة وجذرية فيما بين أعمال النحت والعمارة ، رغم مايوجد بينها من وحدة متناغمة ودلالات متشابهة . فالتنوع المدهش للوظائف التى يمارسها الفن فى حقبة ما ، فى أحد المجتمعات يمكن أن تكشف عنه دراسة التأملات الخيالية التى تحدث فى الحجر والألوان والكلمات ، التى كل على حدة تشكل تعريفاً للإنسان له خصوصيته وفرديته .

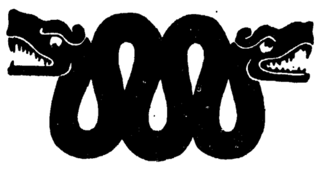
وفى العصر الحديث أصبحت باريس ، مثلها مثل لندن ونيويورك ، منطقة تجذب الفنانين من كل البلاد الأقل تطوراً ، حيث يكون هناك أكثر تحسسا من أي مكان آخر للوظائف الجديدة التى يمارسها الفن فى المجتمع الصناعي ٠ لقد جعل التطور التقنى فى المجتمع الحديث التحقق المباشر لكل أشكال الفنون المعروفة مقبولا وسمحاً ٠ وبفضل تقنيات الإنتاج الآلى أصبح الإنسان الحديث الوارث لتناقضات العالم بكامله ، ومنذ ذلك الوقت اختفى مفهوم الفن الذى يقوم على مبدأ الوحى أو يمارس فى اطار نخبة ضيقة فى المجتمع ٠

ولقد ظهر فى المدن الصناعية الحديثة نوع من المشاهدين والقراء يشكلون مجتمعات مؤقتة كاذبة وغامضة ، وخاصة وسائل الإعلام السمعية والبصرية وأصبح الفن سلعة ، مع كل مايحمله ذلك من اخفاء للجوهر الإنسانى ٠ وفى البلدان الصناعية الحديثة أصبحت الفئة الأكثر عدداً من الجماهير هى الطبقة الوسطى ، وهى تمثل المستوى الأقل تحديداً فى مجال الإبداع ٠ وقد حققت الأشكال الفنية درجة أكبر من الإنتشار ٠ أما مضمون الفن فى مثل هذه المجتمعات فيتمثل فى الانتشار الواسع لفن « البوب آرت » ، وأنواع الرسم غير التصويرى الذى صنع من أجل اشباع واقعنا اليومى ، بإشارات تردنا مباشرة إلى أفعال متتابعة بالألوان والأشكال الموضوعية فى تقديم الفوتوغرافيا الدارجة وممثلى السينما ٠ أما فى عام ١٩١٢ فكان كل من « براك »، « وبيكاسو» مأخوذين بالحركة التكعيبية التى كانت فى أوج تطورها ، فقد أبرزا تفكك الغرض الذى كانا يحاولانه ، وذلك بتحويل تأليفهما إلى نظام مسطح ذو بعد

واحد ، حيث تلتقى فى بنية مدروسة طويلا مع أغراض « شتى » من الواقع اليومى · ولقد رفع « جون جريس » هذا الفن إلى قمته فى « الأوراق الملصقة » حيث أصبحت قطع الأبسطة الموشاة ، والأشرطة والزهور الذابلة ترافق لوحات من الطبيعة الصامتة ، أو الحروف والكلمات · ويصرح " أندريه بريتون » بأن جمالية اللصق فى تلاقى اللامألوف مع الغير متوقع بما يقلب الحياة بعنف · وقد عمد جون جريس إلى اظهار إحساسه بالغرابة الدائمة تجاه عالمه الاجتماعى ، من خلال جمعه فى فنه بين المتناقضين من العناصر الخيالية والواقعية · لقد أراد تجسيد معنى الجمال الآخاذ ، الذى ينتج عن المجابهة العنيفة بين المعتاد والخيالى ، أو الخلط بين نوعين من التصنيفات فى بناء واحد · أما الدادائية والسريالية فقد عمقت هذا التجاوز وأصبح اللامتوقع والمستهجن والمفاجىء قيماً للتعبير عن الحقائق الميتافيزيقية · فإن التعبير عن حيوية العالم المذهلة فى رأى السرياليين يتمثل فى اكتشاف غرابته ، وقد وصلت هذه الجمالية الجديدة الى حدتها عندما التقى السرياليون بالفن الزنجى ، ففى هذه الفترة أعطى فن الرسم تصويرا مذهلا ، وذلك عندما عملت الحساسية الحديثة على التقريب بين عناصر يستهان بها عاطفياً فى الظاهر·



الثقافة والمجتمعات البدائية



ظل مفهوم الثقافة ،، قبل القرن التاسع عشر حبيساً بين نزعات فردية أوربية تدين بمبدأ الإنسانيات الإغريقية – اللاتينية ، ثم أخذ هذا المفهوم فى الإتساع «حتى ضم مجالاً جغرافياً أوسع ، ومعنى اجتماعياً أشمل ، إلى ان ظفر بدراسات «ليفى بريل » عن ثقافات المجتمعات البدائية » (١) .

ان التفكير عند الرجل البدائى كان مرتبطاً بالإحساس دائماً ، فلا يوجد مستقلاً أو منفصلاً ، بل هو لصيق بالظواهر المادية . وقد أكد يونج فى كتابه «سيكولوجية اللاشعور » ، والذى صدر عام ١٩٢٩ ، على الإرتباط الدائم بين تفكير الإنسان البدائى بإحساس دون انفصال ، وبشكل متجسد ومطلق ، لأن تفكير الإنسان البدائى يرتبط بالظواهر المادية ، أو يقوم على التشبيه ، كما أنه لايدرك فكرة الإله كمحتوى ذاتى ، إذ أن الشجرة المقدسة التى يسكنها الإله هى الإله نفسه . ولم تكن الثقافة فى المجتمعات البدائية تخلو من أسباب التكامل فيما بين بنياتها الأساسية الاجتماعية والإقتصادية والعقائدية والعملية ، التى بدت فى اتساق وترابط وثيق ، مما زاد من فاعليتها فى هذا النظام ، وأدى إلى ضمان التكامل بين اتجاهاته وفعاليته فى سياق إنسانى .

- ولما كـان الدين يمثل أحـد أنماط السلوك الثـقـافـى الذى يرتبط بغـيـره من الأنماط الثـقـافـيـة ، فذلك يفـسـر السـبب الذى جـعل الإنسـان البـدائى يرى فى الأرض موطناً لأسلافه ، وهى لذلك قيمة مقدسة ، ومن هنا نشأت الصلة الوظيفية بين الدين والعوامل الإقتصادية . فرغم أن كاهن القبيلة ، الذى يمثل حلقة الوصل بين الأحـفـاد والأسـلاف ، لم يكن بـالضـرورة زعيم العـشـيـرة ، وإنما كـان بمثـابة منظم لوحـدة العـمل التـعـاونى . ان المجـتـمـع البـدائى يقـوم فى كل عـلاقـاتـه على أساس القرابة « فلأن المئات من أفراد المجتمع ينتمون الى نفس الجد ، لذا فإنهم يتـصـرفون مـع بعضـهم على أنهم أقـربـاء . »[٢] ومـفـهـوم القـرابـة بمعناها الكلى الذى يعـتنقـه الناس فى المجـتـمـعـات البـدائيـة يوحى بمعنى « الميـلاد من أصل واحد». وبالرغم من تقلص الروابط العضوية والإنفصـال بين الأفراد فى الحياة المدنيـة بعضـهم عن بعض ، وإحسـاس كل فـرد بعـزلتـه الشـخـصـيـة فى مـواجـهـة الحـيـاة ، نجـد على العكس من ذلك ، ان الخط الذى يفـصل بين العـالم الداخلى للذات والعالم الخارجى للجماعة ، في المجتمعات البدائية هو فى نفس الوقت خط يصل بينهما ويؤدى إلى تلاحمهما .

والثـقـافـة هى « ذلك الكل المركب الذى يضم فى نطـاقـه المعرفـة والاعـتـقـاد ، والفن ، والقـانون ، والأخلاق ، والتـقـاليد ، وغيـر ذلك من أشيـاء يكتسبـها الانسـان كفرد فى مجتمع . »[٣] غير أن هناك بالطبع اختلاف فى الزوايا التى ينظر منها إلى مفهوم الثقافة ، فالأنثروبولوجى يفـهم الثقافة على نحو مـختلف لما يذهب اليه عالم النفس ، أو عـالم الاجتمـاع أو الأديب أو الفنان . والفن كبنية ثقافية له بعده

الخاص الذى يتشكل من سلسلة متعددة الحلقات ، وهو يكشف بالتالى عن تشبع بالأساليب الأيدويولوجية فى التعبير ، ويتجه إلى الأهداف الاجتماعية والمذهبية . غير أنه ورغم أن الفن يعد أحد المصادر الثقافية فى المجتمع ، فهو يسهم فى زيادة معارفنا عن العلم والإنسان ، وهو مصدر غنى للمعرفة ، إلا أنه ينبغى التمييز هنا بين المعرفة العلمية ، والتمثيل الفنى ، ذلك يرجع إلى أهمية النمط الفنى والاتجاهات الأسلوبية ، التى يتميز بها الفن ، والتى ليس لها دور كبير فى مجال العلم .

وهنا يمكن النظر الى الفن وتطوره على أنه مجالا للبحث عن حلول لبعض مشكلاته الصورية ، أو هو تطور مستمر فى أساليب الصياغة والتقنيات الشكلية. ويمكن تطبيق هذا المنطق فى دراسة تطور التاريخ ، إذا كان يمكن تتبع تطور اتجاه طرازى موحد . والطراز الفنى كشكل ثقافى للجماعة ، لايمكن ان يكون قد تم إنتاجه من قبل أفراد معينين ، ودفعة واحدة ، غير أنه بالتأكيد قد نشأ عن رؤية خاصة ، لايمكن ان تتحق لغير الفرد ، وحتى لو لم نكتشف منشئها، وتتداخل فى عملية إبداع أثر فنى العوامل الفردية والاجتماعية ، وأيضا الحياة الباطنية والبيئية ، ومعانى الأصالة والتقليد ، بطريقة متشعبة ومعقدة ، كما أن الشخصية الفنية الخلاقة المنفردة تنبثق من خلال التفاعل خطوة بعد خطوة فى تربة بيئته ومجتمعه .

لقد كان الفن على صلة وثيقة بالعصور التى نشأ فيها ، وكانت قد ظهرت

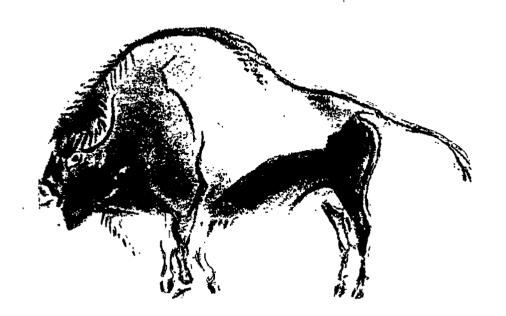
عملية التشكيل الصورى ، الذى يميز بين فروع الثقافــة (العلم والفن والدين) ، والفـصل بينهـا ، فـقـد ظهـرت مع قـابليـة الإنسـان للتكيف الذهنى ، وقدرته على التجريد . وقد استقل الفن بذاته استقلالاً متزايداً منذ ذلك الوقـــت فصاعدا ، دون انقطاع ، ورغم ذلك لانعـثـر فى أية مـرحلة من مـراحــل تاريـــخ الفن ، على تصـوير فنى مـسـتـقل اسـتـقـلالاً تـامـاً عن الظروف الإقـتـصـادية والاجـتـمـاعـيــة المعاصرة له .





الفن والوظيفة السحرية

منذ ظهور الإنسان العاقل فى مراحل حضارية اصطلح على تسميتها بالعصور الحجرية ، نسبة إلى الأدوات التى استخدمها الإنسان فى ذلك العصر ، والتى صنعت من الحجر ، نشأت الحياة البشرية الاجتماعية . وكان الفن البدائى قد ظهر نتيجة لسلسلة من تطورات المجتمع والعمل التى حدثت خلال تحولات الإنسان وارتقاء مستوى مهارته وحواسه .



رسم لحيوان البيزون على صخور كهف التاميرا بأسبانيا

لقد ارتبط وعى الإنسان فى المجتمع البدائى ارتباطاً مباشراً بالنشاط العملى وبالتجربة ، لذا ظهر الفن فى عصوره الأولى ، وقد اتخذ شكلاً نفعياً ، وليس من أجل التعبير عن مشاعر جمالية معينة ، انه كان تلبية لحاجات

اجتماعية. فإن الإنسان فى تلك المرحلة لم يكن قد توصل بعد إلى إبداع التجريد الدينى، أو الإيمان فى قوة ماوراء الطبيعة . غير أن الثقافة البدائية كانت قد أحرزت تقدما شاملاً، فأخذت الطقوس الجماعية تزداد شيوعاً فى القبيلة، وظهرت الطقوس فى قالب احتفالى، مما بث فى أفراد القبيلة شعوراً بالجماعة والتعاون فيما بينها، ومن ثم توزعت الوظائف الشعائرية فيما بينهم . فبينما لم تكن الوسائل الدنيوية العادية لاتكفى لإحلال الإستقرار بين العشيرة المجزأة اجتماعياً، حل النظام بين أفراد القبيلة من خلال شكل الشعائر، وبفضل مساعدة قوى خارقة للطبيعة . فى ذلك الوقت لم يكن الإنسان يعيش فقط جنباً إلى جنب مع الماموث، وإنما قام أيضا بعكس صورة ذلك الحيوان فى رسومه التى خلقها على سطوح جدران الكهوف، يشير إلى ذلك بوضوح رسم للماموث كشف عنه فى كهف « لامادلين » بفرنسا عام ١٨٦٤ . وبعد مرور خمس سنوات تم الكشف عن رسوم أخرى، عندما « عثر مارسلينو دى سوتولا، من المهتمين بدراسة آثار الإنسان القديم، مصادفة على مدخل كهف« التاميرا » سنة ١٨٦٩ » [٤] فى التاميرا على خليج بسكاى فى شمال أسبانيا، وهى مجموعة من الكهوف تحيط بعدد من مجارى المياه الأرضية، وهى ثلاثة كهوف اتخذ ثالثها شكل حنية، يعتقد أنه مكان للعباده . والصور الأولى رسمت بالألوان، تلتها رسوم شبحية سوداء وحمراء، وفى الرسوم ظهرت الخطوط والعلامات التى تشبه أسنان المشط على أجسام الحيوانات، وأشرطة متعرجة حمراء، ضمن أشرطة متوازية ورموز . لقد عثر فى الكهف على صور جميلة أنجزتها موهبة متطورة تمتع بها انسان ما قبل التاريخ، إنها من أهم آثار الفن البدائى المميز

للعصر الحجرى القديم الأعلى . وعندما نشر دى سوتولا كتاباً يوضح أهمية كشفه لهذه الرسوم ، لم يصدق علماء الأجناس على أصالتها ، بل اعتبروها عملاً مزيفا ، ذلك لعدم اقتناعهم فى قدرة الرجل البدائى على اخراج مثل هذه الرسوم ، التى تتميز بواقعية مدهشة . « وظلت هذه النظرة مدة خمسة عشر عاماً ، حتى تم تأييد صدق كشف دى سوتولا بعد وفاته »[٥] ، وتأكدت أصالة الرسوم ، وتأكدت حقيقتها ، « وان فن التاميرا الذى أنتج فى العصر الباليوليثى هو من عمل إنسان عاقل تماماً ، »[٦] بل اعتبر هذا الكشف تحفه وظاهرة من أغرب الظواهر ، لأن الرسام قد استطاع فى مثل هذه الرسوم تجسيد الإنطباعات البصرية عن الحيوانات والفوارق اللونية الدقيقة . وقد بدت أجسام الحيوانات نتيجة لمهارة الرسام فى توزيع الظل والألوان المشبعة تتمتع ببروز تشكيلى واضح. وكانت قرون الحيوانات وعيونها وحوافزها ترسم باللون الأسود بينما تدهن أجسامها بالبنى الأحمر . ومن ثم أعقب ذلك الكشف العديد من الكشوف فى مناطق أخرى، فبإكتشاف رسوم مقاطعة الجيروند عام ١٨٩٦ ، التى وجدت مغطاه جزئياً بالتراكمات الكلسية ، حظيت أول الآثار بإعتراف الخبراء مباشرة بأصالتها ، وأكتشف أيضا كهف فونت دى جوم Font - de - Gaume فى دوردونيا بفرنسا عام ١٩٠١ ، وكهوف الألزاس قرب مونتياك بفرنسا (منطقة دوردونيا) عام ١٩٤١ ، وقد وجدت عبارة عن قنوات مائية تحت الأرض ومرسوم على جدرانها وسقوفها صور الحيوانات ، فى أماكن بعيدة عن فتحات مداخل الكهوف وأماكن السكنى ، وهناك أيضاً رسوم عثر عليها فى منطقة فرانكو كنتبرية Franco - Cantbrian بين فرنسا وأسبانيا ، وفى منطقة تايجا ، وفيها كهوف

جـارجـاس والأخـوة الثـلاثة ، فى جـبـال البـرانيس ٠ وكل رســوم هـذه الكهـوف «تشـابهت مع رسـوم كـهوف التـامـيـرا ، من حـيث أسلوبهـا وأشكال ووضـعـيـة حيواناتها ، وفى رسوم بعض الأشكال البشرية »[٧] .



رسم حيوان البيزون وحيوانات اخرى وقد طبعت كفوف الانسان الأول فوقها والتى ترجع إلى حوالى ٢٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد

ومن المعروف الآن أن إنسان العصر الحجرى القديم الأعلى « قد عاش فى الفترة مابين ٢٠٠ ألف الى ٢٠ الف سنة قبل الميلاد »[٨] ، تلك الفترة التى ترجع اليها رسوم الكهوف ، التى رسمها قناص الوعول ، والذى عاش قريبا من مياه الأنهار جامعاً للطعام ، آكلاً لحوم الحيوانات التى يصطادها وسط بيئة قاسية . وهو عرضة للعواصف والوحوش الضارية المفترسة ، يبحث عن شق فى جبل يأويه من شر بيئته ، أو كهف يستقر فيه هو وصغاره ، رغم مهاجمة الدببة ، التى كانت تفتك به ، مما أنبت جذور الخوف فى نفسه . وكان الخوف فى الغالب هو الدافع وراء رسومه للحيوانات ، التى حاول فيها بشكل مقنع أن يشخص وضعاً أو فعلاً. إن هذه الرسوم تعكس الرصد الحاذق ، والذاكرة الفذة للفنان الصياد الذى كان يرى ويسجل ، ويبرز مظهر الحيوان وهيئته المتميزة فى رشاقته ومراوغته ، وقد تمكن من استخدام الفرشاة ، التى صنعها من شعر الحيوان أو من فروع الأشجار فى نقل الألوان إلى سطح الجدار ، بعد ان تطحن حتى تصبح مسحوقاً ، ويتم مزجها ببعض الشحم الحيوانى ، حيث يصنع تلك الألوان فى قرون الوعول المجوفة ، يلفها حول وسطه ، وبذلك سهل عليه الرسم والتلوين ويديه خاليتان[٩].

عندما إزداد تعقد تقنية الصيد فى العصر الحجرى القديم (الأعلى) وتم تدعيم أسس المجتمع العشائرى البدائى ، اتسعت مدارك فكر الإنسان البدائى وازداد ثراء عالمه الروحى ، وبإكتشافه أساليب استخدام الألوان ، وطرق معالجة الحجر والعظم ، أتيحت له فرص أرحب لعكس ظواهر الطبيعة المحيطة ، وبخاصة

عندما استطاع بإستخدام مهارة توزيع الظلال والألوان الفاتحة ، تمكن من تشكيل هيئة الحيوانات فى الرسم ، فصارت الأماكن التى يسقط عليها الضوء أكثر بروزاً ، فى حين جاءت الخطوط أقل وضوحاً ، وظهرت باهتة مكسرة . هكذا أخذ الرسام يعتنى بربط أجزاء الجسم ككل ، واكتسبت الصورة وحدة تشكيلية . وقد ظهرت فى كهوف « مارسونال » و« جارونى » أجسام الثيران البرية مرسومة بالنقط الحمراء ، وصور لجياد ترعى ، حفرت على أبدانها أشرطة رمزية، أما الرؤوس الآدمية فكانت تختفى وراء أقنعة ، اضافة إلى الرموز التى تمثل مفاهيم سحرية مرتبطة بنشاط الصيد . وقد كشفت رسوم كهف فونت دى جوم Font de Gaume عن أشكال سحرية يقصد منها ضمان إيقاع حيوان الماموث فى شراك الصيد . وتشير الدراسات الإثنوجرافية الى نفس الظاهرة فى رسوم الهنود الحمر فى شمال امريكا ، الذين مايزالون يستخدمون مثل تلك الأشكال التى تسجل حيل الإنسان البدائى فى صيد الحيوانات . ورغم كون الإنسان البدائى لم يكن يدرك فى رسومه مفهوم الأفق ، ولا معنى التركيب الذى يقوم على أساس التتابع المنطقى ، أو التوزيع المنظم للأشكال المنتشرة على السطح المرسوم ، غير أنه استطاع ان يوسع من رسومه ويعمق تصوراته عن الواقع ، وبلغ قدرا عاليا من المهارة والمعرفة التى حقق بها مثل هذه الروائع الفنية . ويؤكد جومبريتش أن لرسوم الحيوانات التى اكتشفت مغزى سحرى فهى « لم تكن مجرد أعمال فنية ، وانما كانت صورا لها وظيفة محددة ، وأنها ليست شيئاً جميلاً لينظر إليه ، وإنما هى أشياء قابلة للإستخدام . »(١٠) ويؤيد هذا الرأى جوردن تشايلد حيث يقول : « أن الرسوم والصور فى كهوف فرنسا التى يعجب



رسم الحصان الصينى فى كهف لاسو بفرنسا يوضح الحيوانات الطريدة وقد اصابتها السهام

بها الفنانون الحديثون كان لها عند الرجل البدائى هدف نفعى بالدرجة الأولى يتم بواسطة السحر ، ذلك لم يمنع الفنانون من أشباع الحاسة الجمالية لديه ليجعل رسومه جميله . »[١١] فلما كانت مثل هذه الصور ترسم داخل كهوف مظلمة وغائرة فى باطن الأرض ، وعلى سقف الكهف ، حيث رسمها الإنسان فى ذلك الوقت وهو مستلقيا على ظهره . ولكون الأماكن التى رسمت فيها هذه الصور تقع فى أعماق الكهف فقد استعان الإنسان فى تنفيذها بالمشاعل المضيئة . حيث عثر عليها فى أجزاء لم تكن مسكونة ، ولم تكن قريبة من مصدر لضوء الشمس ، ويتعذر الوصول اليها ، بل كانت مظلمة لاتسع ارتفاعاتها قامة الإنسان ، مثلما هو فى كهف مونت دى جوم بفرنسا . مثل هذه الرسوم قطعاً كانت تنفذ من أجل استخدامات سحرية بالغة الغموض ، تهدف إلى السيطرة على عالم الوحوش ، بتثبيت روحها والتحكم فيها ، وبخاصة وانه قد لوحظ خلو معظم رسوم الحيوانات من تمثيل الأشكال البشرية ، وذلك يرجع إلى عدم رغبة الإنسان الأول فى رسم ذاته ، فهو « يخاف من أن يتبعه الشؤم الذى يقيد به الحيوان إذا رسم صورة واضحة لنفسه . » [١٢] وحتى لو رسم الإنسان فى الحالات النادرة فإنه يظهر متخفياً بقناع ، كما هو فى كهف « لاسو » ، حيث رسم بشكل العصا وله وجه الطير . وفى كهف « الأخوة الثلاثة » فى فرنسا رسم مخلوق غريب الشكل يرتدى قناعاً ، وله قرون غزال ومخالب الدب وذيل الذئب ولحية الرجل ، وأجزاء من جسم الأسد ، ويثير الرعب فى قلب من يشاهده ، ويعتقد انه يتخفى تجنباً لتوريط ذاته فى السحر . وفى اقليم فرانكو كنتبرية Franco Cantbrian الذى يقع إلى الشمال وإلى الجنوب من جبال البرانس ،

اكتشف فى مائتى موضع على أعمال مرسومة أو منحوته أو مجرد زخارف ، وأيضاً على الأدوات التى كانت تستعمل فى الرسم ، والتى ترجع كلها إلى العصر الباليوليثى . ومن بين الصور الملفتة للنظر الأقنعة وصور الرجال الذين يتخفون فى هيئة الحيوانات ، وبينها ظهرت كثير من الرموز الطقوسية التى تمثل لغز الخصوبة ، وفكرة الإنسان حول الميلاد والموت . وقد عثر كذلك فى كهوف مارسونلاس Marsonlas ، وجارونيه Garonne وهانزيتى Hanrite على رسوم للثور البرى ملونة بنقط حمراء ، وظهر وسط أحد هذه الرسوم حصان يرعى ، حفرت على بدنة أشرطة رمزية ، وكذلك تظهر رؤوس آدمية متجهمة الوجوه ، ومتخفية وراء أقنعة ورموز ، تكشف عن مفاهيم سحرية مرتبطة بنشاط الصيد . أما فى كهف فونت دى جوم Font de Gaume فقد رسمت الرؤوس والعيون بطريقة تشبه نوع من حفر الوحوش ٥ × ٥ ، وقد لجأ الصياد إلى وضع مثل هذه الأشكال اعتقادا منه بأنها تضمن حصيلة الصيد عند الإيقاع بحيوان الماموث (الفيل البائد) . وتشير المعطيات الإثنوجرافية إلى أن الهنود الحمر فى شمال أمريكا لايزالون يستخدمون مثل تلك الأشكال ، وهى تضم التشكيلات الرمزية المبكرة مثل الأقواس ، وبقع الدم على الحيوانات ، كإشارات سحرية . والى العصر الحجرى الوسيط (الميزوليثى) الذى استمر فى أوربا فى الفترة بين ٨٠٠٠ حتى ٢٠٠٠ ق . م ، ترجع الرسوم التى يظهر فيها وحيد القرن يرتع ، والإنسان يرتدى أقنعة على هيئة رؤوس الحيوانات أو يتخذ هيئة الحيوانات كاملة ، اعتقادا فى ان ذلك يقيه شر السحر ، أما فى أقليم ملقة فى منطقة الفرانكو كنتبرية فقد اكتشفت كهوف لابيلاتا La Pilata عام ١٩١٢ . وعثر على رسوم تشبه فى



رسم يصور الخيول وحيوان البيزون على صخور كهف لاسو بفرنسا ، ويرجع إلى ١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد

طرازها النوعية المألوفة فى منطقة فرانكو كنتبرية ، فشمل مجموعة من الأشكال الآدمية محورة ، وفى الغالب نفذت من أجل تحقيق أغراض روحية • ففى هذه الحقبة كانت مثل هذه الأعمال تصنع كجزء من الطقوس السحرية الدينية التى قصد منها تحقيق النجاح فى الصيد ، لأنها أنجزت فى ظروف صعبة ، فرسمت على أعالى جدران الكهوف، أو على السقوف، حيث تستلزم ان يستلقى الفنان أثناء الرسم على ظهره ، ويعمل تحت ضوء ينبعث من لهيب الزيت الداخن • وفى أواخر العصر الحجرى الحديث احتل المزارعون الأوائل الغابات التى تكسو التلال، وواحات الوديان (١٠٠٠٠ – ٧٠٠٠ ق • م) وبدأت الأساليب العملية المستخدمة فى هذا العصر تسهم فى مهمة تغيير بيئات المجتمعات بشكل خلاق ، بالدرجة التى افسحت مجالاً للاحتفاظ بمستوى عال نسبياً من الإستقرار الثقافى فى بيئات جغرافية متعددة، نتيجة لما أتاحته لهم عملية تدجين الطعام من امكانات ، على خلاف حال الصيادين الذين لم يكن فى استطاعتهم تحقيق ذلك ، إلا إذا وفرت لهم الطبيعة طعاماً بريأ وفيرا •

عندما قام الإنسان فى العصر الحجرى الحديث بزرع الشجر ، وتعلم بذر الحبوب ، نشأ عصر الزراعة والحرث • لقد كان صائد الحيوانات أو صائد الأسماك يأكل مايأتيه الصيد ، أما المزارع فبدأ يشكل محيطه فصار بناء ، يبنى بيتا ثم معبدا • ومن أمثلة هذه البنايات الحجرية مانشاهدة فى الجزر البريطانية التى تعد بمثابة المثل الأول لعمارة ماقبل التاريخ • لقد استخدم الإنسان قوته فى إقامة مثل هذه الحجارة الضخمة ، وهى مازالت منتصبة إلى يومنا هذا ، ومنها

المعروفة بـ « الستون هنج » Stone Henge والتى تحيط بصحن كحائط ، وخارج ذلك الصحن مجموعة من الأحجار تشكل دائرة محيطها مائة قدم ، مكونة من ثلاثين حجراً أثريا ، بعضها يبلغ ارتفاعه ثلاثة عشر قدما ، يتصل بواسطة أعتاب تكون دائرة خارجية حول الصحن المكشوف ، ويحتمل أن يكون الهدف من هذا البناء هو ان يكون بمثابة مكان تؤدى فيه طقوس عبادة الموتى .

هكذا تعزى نشأة حرف الزراعة وتشكيل الأوانى والفؤوس الحجرية المصقولة إلى العصر الحجرى الحديث (النيوليثى) . فى هذا العصر أصبحت صناعة الخزف، الذى ازداد استخدامه ، على درجة كبيرة من الأهمية فى عملية تصنيف الطرز ، لأن الفخار المحروق الذى لايبلى ، والذى يستطيع أن يقولبه الخيال المبدع يقدم صورة لها صفة الموثوقية عن منجزات الإنسان فى هذه الحقبة. فمنذ ان استخدم الإنسان الأول الأدوات والنار تمكن من أن يقف على بداية مشواره فى استغلال الطبيعة ، وفى ممارسة حياة اجتماعية « وقد أظهرت المجتمعات البدائية تكاملاً واضحاً وناضجا ،من الحياة الإنسانية المتجانسة. »[١٣] إذ لم تكن الحياة فى المجتمعات البدائية تقيم حواجز تفصل بين الأنشطة الإقتصادية والدينية ، بل كانت تمارس مثل هذه النشاطات من خلال تأثيراتها الوظيفية المتبادلة ، بشكل كلى وملموس ، وبدون عزل لعنصر منها عن الآخر .



رسم للثور والقطيع فى كهف دوردونيا بفرنسا ويرجع الى ١٠٠٠٠ سنة ق ٠ م

وفى المجتمعات البدائية كانت صناعة التماثيل فن مقد س، نما تبعاً لشروط حياة مزارعين بسطاء ، يعيشون فى مجتمع يقوم على أساس عائلى ، ويمارسون ، ويعتقدون فى « عبادة الأرواح » التى فى مفهومهم لها صلة بضمان حيوية خصوبة تناسلهم ، بل وضمان وجودهم . لذا أنتجت الأقنعة والتماثيل المقدسة ، من أجل اشباع الحاجات العملية ، ومن أجل تأدية طقوس تقديس الأجداد ، أو تهدف إلى طرد الأرواح الشريرة ، أو بهدف جلب قوى الخصوبة والنماء . فضعف الإنسان أمام قوى الطبيعة لم يمكنه من الإرتقاء إلى ذلك المستوى التجريدى للتصورات الدينية ، كما أن مثل هذه الاخفاقات المتكررة ، فى صراع ذلك الإنسان ضد قوى الطبيعة ، ساعده فى نهاية الأمر على بروز تصورات خيالية مشوهة عن تلك الظواهر . ولذلك ظهر وعى الإنسان البدائى مرتبطا بصراعه مع قوى الطبيعة .

وقد ظهرت الأساليب السحرية – الدينية فى المجتمعات البدائية متآزرة مع الفن ، لأن الدين فى مثل هذه المجتمعات لم يكن يقدم وسيلة للخلاص من الذنوب بصورة فردية ، مثلما هو الحال فى الأديان ، بمفهومها فى المجتمعات المدنية ، وإنما كان يهدف إلى ضمان بقاء الجماعة عن طريق الإخصاب والإنتاج ، وأيضا كان الفن ، وفى نفس الوقت ، يهدف إلى غايات ايجابية تخص الجماعة . هكذا لم يكن الفنان الذى يحمل احتراما كبيرا لميراث أجداده ، منشغلا بفكرة التميز الفردية ، التى ترهق الفنان الحديث ، وإنما كان همه هو تشكيل صور لكائنات تقيم خارج المحيط المادى ، فى اطار السمات التى حددها لها الإعتقاد الجماعى.

لذا كانت منتجات النحت الدينى فى محافظتها على مثل هذه التقاليد ، تبدو ذات صبغة تجريدية ، فهى ليست مجرد تماثيل ولكنها أدوات حقيقية أنتجت لغايات عملية ، تتمتع باستقلاليتها عن مهام أو وظائف تجسيد شخصيات مقدسة من الآلهة ، أو صور الأجداد أو الملوك ، وإنما هى فى الحقيقة أعمال نحتية ، أنجزت من أجل ان تستعمل أكثر من أن ينظر اليها ، « وعندما تقوم هذه الإحتفالات المخصصة لهذه الكائنات التى ترمز التماثيل اليها رمزاً ماديا ، فإن هذه التماثيل تصبح مؤقتا لأصحابها نوعاً من الركيزة أو المسكن ، بل قل أنهاء بفضل بعض الطقوس المعينة ، ستزار من قبل جزء ما ، على الأقل ، من هذه الكائنات ، من غير أن يكون على التماثيل أن تصور كافة قسماتها ، بل عليها أن تذكرها بصورة رمزية . ومن هنا كانت الأهمية الخاصة المعلقة على بعض التفاصيل لبعض المناطق من الجسم ، والوشم والعلامات الفارقة المختلفة ، بل أن أسلوب إبتداع الإشارات والمصطلحات ذات الإيحاء القوى ، مثل تمثيل العينين بإسطوانتين بارزتين كأنها التجسيد المادى للنظرة ، وشارات الوجاهة ... الخ. وكثيرا ماتمس هذه النحوت من قبل الكهنة ، القائمة على الصلوات ، وتقلب كأنما هى أدوات من نوع خاص ، ثم أنها تدهن بالدم ، أو بأية مادة أخرى تتألف منها مادة القرابين ، كما لو أن هذه المادة تتصل بالتماثيل بوشائج عاطفية مشتبهة هى مزيج من الخوف والاحترام »(١٤) .

ومن أدوات التنكر التى استخدمها الإنسان البدائى « الأقنعة » ، إنها ليست مجرد منحوتات ، بل هى وسيلة للوصول الى عالم خفى تسكنه الآلهة

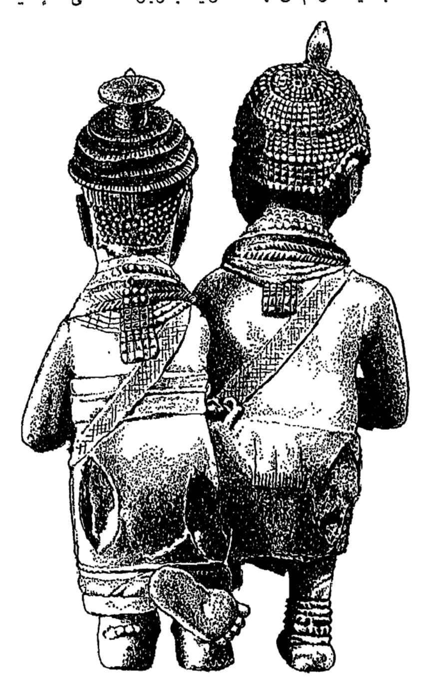
والأرواح ، التى تشارك الجنس البشرى فى الكون ، حسب العقيدة البدائية ، وأنه حينما يرتديها يشعر وكأنه قد تخلى عن شخصيته الأصيلة ، وتخطى فئته الإنسانية ، فتجسد فى طور كائن رمزى يجمع بين عالم الإنسان وعوالم الحيوانات والنباتات والأرواح ، بل والأشياء الجامدة أيضاً . فكل هذه العوالم بالنسبة للإنسان البدائى ، كما هو فى رأى مارسيل جريول Marcel Griaule تؤلف فى مجموعها عالماً مشحونا بقيمة عاطفية. ان عالم الأرواح لايمكن إدراكه بالمعرفة الحسية ، ولذا فالأقنعة لاتصور أشكالاً حقيقية ، بل تعكس « جوهر » ما ، ترمز اليه وتجد فيه صفات روح الشىء الذى يمثله . انه فكرة يمتلكها خيال الفنان عن الروح ، وهى تتجلى بنفسها بواسطة القناع . وهكذا بدت صياغة الفكرة فى نحت القناع ، وقد اتخذت هيئة شكلية ظاهرية مجردة أو هندسية .

هكذا لم يكن من الضرورى بالنسبة لصانع الأقنعة ، التى هى بمثابة أداة دينية – سحرية ، من المفروض أن وظيفتها احداث تأثيراً ما ، قوى وفعال ، أن ينحتها كنسخة مطابقة للكائن الذى يمثله القناع ، وانما كنموذج يطابق التقاليد ويحقق أهدافا رمزية . ويستجيب لشروط العرض المسرحى ، حيث من المفترض ان يلعب دور الوسيط الذى يتيح التأثير فى الكائنات اللامادية ، وينشىء بين حامله وبين المخلوق الذى يستدعيه نوعاً من الإتصال المباشر ، ويساعد فى تحقيق الحماسة الجماعية ، فيما بين الراقصين المتنكرين لتأدية الطقوس ، التى بفضلها يتم نقل جوهر التراث نقلاً سرياً من القدماء الى الشباب . وقد يصادفنا أقنعة نحت فيها فى مكان العينين مثلثات تتسق مع المكعب الذى يرمز للفم ، وقد

تصاغ فى هيئة لوالب معقدة ، وأحيانا قد ترتكز الشخصية المنحوتة كلها على قمة الرأس متطلعة الى السماء ، أو يستبدل ذلك كله بامتداد رشيق لفرو أملس يمثل روح الظبى . وهكذا يصبح القناع نافذة على عالم ملىء بالأشياء الغريبة التى تعكس ثقافة قديمة ، كانت توجه يد صانعه .

ورغم القيمة الوظيفية للقناع ، إلا أن صانعه كان يتمتع بحرية تحقيق ولعه بإيقاع الأشكال واتساقها ، ولذا فهو يبذل كل مافى وسعه فى جعل الحجوم والأشكال متناسقة . ومن هنا كان فقدان الإهتمام بـ« النزعة الطبيعية » والإقتصار على الحد الأدنى الذى لايستغنى عنه ، من الرموز الاصطلاحية ، يتفق مع مفهوم اعتبار القناع آداة ، وليس شيئاً فنيا . انه لايهدف إلى تحقيق هذه النزعة الطبيعية السطحية ، لأن غايته « نزعة واقعية » لاتقوم على تقليد ، كله خارجى ، بل على خلق مصطلحات تنحصر قوتها فى تطابقها مع الفكرة التى يملكها الفنان عن الشىء أو الكائن فى جوهره ، ومع التصور الذى ينشئه عنهما من خلال علاقتهما به ، مما كان يضطره أن يحذف العناصر الهامشية أو العرضية ، والتى ليس لها صلة جوهرية بما يدركه من تلك الكائنات ، والأشياء المنتخبة كموضوعات لعمله . على أن يكون ذلك محققاً فى صورة شكلية منسجمة ، فى اطار مبدأ أن الشىء المتصور هو فى ذاته كل ، يتمتع بوحدة فى ذاته ، ذلك المبدأ الذى لاينفصل عن الإيمان بضرورة إنجاز العمل استجابة لحاجة متصلة بالدين والحياة الجمعية . وقد يحدث أن يتعامل النحات البدائى مع أجزاء فى عمله على أنها ذات وجود مستقل ، غير أن ذلك لايمنعه من أن يدمج هذا الجزء المستقل فى وحدة الكل الذى هو مستقل أيضاً .

وهناك كذلك التماثيل التى تؤدى وظيفة فى ممارسة الطقوس الدينية ، فى المجتمعات البدائية ، فرغم ان لها صلة وثيقة بالوجود العملى ، فإنه يصعب



تمثال من قبيلة أيفى ، حضارة بنين

الفصل فيها بين ماهو فنى وما هو نفعى . إذ كانت العديد من الأشياء التى تبدو نفعية ، كأدوات الزراعة والأسلحة والأوانى ، لخلوها من أى نقوش ، لم يكن صانعها يفكر فى مقصدها ، أن تتلاءم مع تحقيق الغاية النفعية فقط ، وإنما راعى فيها أيضاً تحقيق انسجام الأشكال ودقة الصنع ، مما يعد اليوم له علاقة بالجمال ، وكذلك راعى أن تكون محققة لأهداف عقائدية متصلة بفعاليات الحياة اليومية . حيث كان يحسب فى كل شىء يمّس ألا يثير قوى خفية ، يخاف بطشها ، وفى كل شىء يهدف من ورائه تحقيق منفعة ، يستوجب الحصول على رضى مثل هذه القوى أولا . لذا فهناك أدوات يستخدمها الإنسان البدائى مزينة، تبدو وكأنها مجرد أشياء جميلة ، غير أنه كان لها فى الأصل مغزى سحرى - دينى . ومن هنا يمكن العثور على أدوات تستخدم فى البيت كالأوانى مزينة بزخارف إضافية ، لايدرك من يستعملها معناها الرمزى أحيانا .

كانت قد ظهرت عبادة الأرواح ، فى المجتمعات البدائية ، منذ أن قام الإنسان فى عملية الدفن بوضع قرابين وعناصر جنائزية داخل المقبرة ، فكان يغطى الميت المدفون بمغرة حمراء ، ويضع بجانبه أدوات حجرية وعظمية وأسلحة وخرز ، وأحياناً يطوق المدفن بألواح حجرية تشكل منشآت جنائزية . وذلك كله يشير إلى نشوء نوع من التصورات لدى الإنسان ، خاصة باستمرار الفرد حتى بعد موته ، بالجماعة التى ينتمى اليها ، وظهور الإعتقاد فى وجود حياة أخرى بعد الموت ، أما تلوين الجثمان باللون الأحمر فيرمز إلى لون الدم والنار . ولما كان دب الكهوف يشكل موضوع الصيد الرئيسى ، بالنسبة لسكان الكهوف فى

العصر الحجرى (فى المانيا وسويسرا) ، فذلك يكشف عن الوظيفة السحرية التى تولدت عنها التصورات الدينية « الطوطمية » ، حيث أخذ فى الظهور المفهوم الدينى معناه الأكثر تجريداً ، والذى انعكس بعد ذلك فيما يعرف بـ « عبادة الأرواح » . وقد توصل هربرت سبنسر فى كتابه « مبادىء علم الاجتماع » (١٨٧٦) إلى أن المحور الأساسى لكل الأديان البدائية هو عبادة الأسلاف . أما كيف تحققت النقلة من عبادة الأسلاف إلى عبادة آلهة ، فى صورة كائنات إنسانية ، فمرجعه لغة الإنسان التى تزخر بالتشبيهات والإستعارات ، حيث لايستطيع العقل البدائى فهم هذه التشبيهات فهما مجازياً ، إذ نظر اليها على أنها حقائق ، وقد اتبع هذا المبدأ فى فكره وأفعاله . ولم يكتفى بعبادة آلهة فى صورة أشخاص ، بل انتقل بعد ذلك إلى عبادة النباتات والحيوانات .

وينطلق مفهوم « عبادة الأرواح » فى العقائد البدائية من الإيمان المسبق بوجود روح فى كل الأحياء من ، إنسان وحيوان ونبات وأيضا فى الجماد . أما مفهوم « العبادة الطوطمية » فقد حدده « راد كليف براون » Rad - Cliff Brown فى كتابه « التنظيم الاجتماعى لدى الأستراليين ، على أنه « ينطوى على مجموعة من العادات والمعتقدات التى يقوم بمقتضاها نسق خاص من العلاقات ، بين المجتمع من ناحية ، والحيوانات والنباتات وعناصر البيئة الطبيعية ، التى تلعب دورا هاما فى الحياة الاجتماعية ، من ناحية أخرى »[١٥] ، وترتبط بالحيوانات والنباتات الطومية الأشكال العديدة لحظر الطعام والصيد ، وفى بعض الحالات يمنع كليا أكل لحم الطوطم . وغالباً فإن جميع الطقوس السحرية تقوم على

أساس الإعتقاد فى الوحدة بين الإنسان والحيوان والنبات والحجر ، وبين الحياة والموت . وهناك مبدأ فى الدراسات الأنثربولوجية ، يقول بأن المجتمع يقدم دائماً الأساس الذى تقوم عليه مظاهر السلوك فى إقامة الشعائر والطقوس الخاصة لعقيدة معينة . أما دراسة « إميل دوركايم » للشعائر الطوطمية لسكان استراليا فقد تضمنها كتابه بعنوان « الصور الأولية للحياة الدينية » ، وقد قصد بها تفسير العلاقة بين العاطفة الدينية والمجتمع ، التى وصفها فى مؤلفه بأنها علاقة رمزية وليست فطرية .

وغالباً ماينصب اهتمام الانثروبولوجى على الأشخاص ، بوصفهم أعضاء فى مجتمع ، ويتصرفون على أساس ذلك المبدأ ، ولذلك قد أعتبر السلوك الشعائرى أحد أشكال الإتصال الخارجى بين شخصين أو أكثر ، وذلك ما جعل فى الإمكان الكشف عن معنى مشترك بوسع الجميع تفسيره تفسيراً واحداً ، على أساس ثقافى معين . لذا كان الطوطم فى المجتمعات القبلية يمثل رموزا هامة ، وخاصة قد تتطلب بذل الجهد فى محاولة إدراك معناها من خلال أعضاء المجتمع .

وكانت قد ظهرت فى الرسوم على الصخر ، التى عثر على نماذج منها فى السويد ، وترجع الى العصر البرونزى (الذى يؤرخ فى شمال أوروبا بالفترة بين ١٦٠٠ - ٨٠٠ ق . م) آثار لأقدام كدوائر صغيرة ، بمثابة رموز يستدل منها على انتشار عقيدة دينية ، تميز الآلهة فيها بعلامات على أجسامها ، فإله الموت

مـثـلاً كـان يميـز بعـلامـة دائرية · وقد عـثـر فى الأقـاليم الألمانيـة على عربة تحـمل أرقاماً قـمرية ، وعجلتـهـا مغلفة بالذهب فى جانب واحد فقط ، لأن الوجه الآخر اعتبر الوجه المظلم للقمر ، وقد كانت تستخدم فى عبادة الموتى ، كما كانت بداية لظهور الفن الهندسى فى شمال أوربا · أما النحت فى هذه الحقبة فقد جاء أكثر زخرفة · ومن الكهوف التى تميزت باستخدام الزخارف ما عثر عليه فى أسبانيا وفرنسا ، وترجع إلى العصر الباليوليثى ، وكان الظلام يطوى حنايا فيها من أحجار الجبال الجيرية ، حيث تمتد مساحة نصف ميل من مدخل المعبد ، وكما هو فى كهف نيانى Niany بالقرب من جبال البرانيس ، الذى أخذ هيئة ممرات ملتوية خطرة ، بدت وكأنها معالم للطريق المقدس ، حيث يشعر من يمر بها أن عليه ، إن أراد ان يبلغ ذلك المقدس ، أن يفصل نفسه عن كل ماهو دنيوى· وقد عثر فى كهف جارجاس Gargas ، على الضفة اليسرى لنهر الجارون (بيت الدب)، ضمن الحفريات التى أجريت عام ١٩١٤ ، على كهف واسع يشتمل على ممر وصحن وكوة تطل على الصحن ، وبجوارها إلى يمين الداخل مرسوم شكلاً لصياد يرتدى قناعاً ، ويزحف بركبتيه المثنيتين ، باحثاً عن فريسته · وقد تخفى الوجه بقناع على هيئة الوعل ، تعلوه قرونه ، ورغم ان أرجله آدمية المظهر إلا أن العيون فى وجهه بدت كعيون البوم والأذنين لذئب ، والذيل كذيل الحصان ·

ولقد كان ظهور الفن البدائى نتاجاً لسلسلة طويلة من المقدمات التى استمرت لآلاف السنوات من تطور المجتمع والعمل · ومن خلال العمل وبفضله وصلت يد الإنسان للمستوى العالى من المهارة ، الذى ينعكس فى اللوحات التى

تركها على جدران الكهوف . لقد تم غرس البذرة الأولى للفن منذ العصر الحجرى القديم الأوسط ، وقد شكلت تلك البذرة المقدمات المسبقة للتطور اللائق للفن المميز للعصر الحجرى القديم الأعلى ، حيث تعقدت تقنية الصيد وظهرت تقنية بناء المسكن ، وتم وضع الأساس لنوع جديد من الحياة . فمنذ ذلك الوقت بدأت تثبيت دعائم أسس المجتمع العشائرى البدائى ، وتطور النطق والتفكير ، وازاد ثراء العالم الروحى للإنسان البدائى . اضافة إلى ذلك الدور الذى لعبته عملية استخدام الانسان للألوان ، واكتشاف الجديد من الأساليب لمعالجة الحجر والعظم ، الأمر الذى أتاح للإنسان الأول فرصاً أكثر رحابة لعكس ظواهر الطبيعة المحيطة من خلال الرسم والنحت .

وفى استراليا هناك مناطق تعيش فيها جماعات بدائية تضم أماكن مقدسة، أو مراكز طوطمية محاطة ببعض الأشجار أو الصخور الخاصة ، بهدف تمييزها عن باقى الأماكن ، وبأشياء مقدسة تعرف بـ « الشورنجا Churinga » . وفى اعتقاد السكان الحاليين لهذه المناطق من الجماعات البدائية ، أن أجسام أسلافهم الأسطوريين الذين ماتوا ، قد غاصت داخل الأرض وخلفت مكانها بعض الأشياء المقدسة (الشورنجا) ، كما يعتقد ان لكل إنسان روحين توأمين، وأن الأسلاف يرتبطون بأحد الأنواع الحيوانية أو النباتية المعينة ، وهكذا تتحول مثل هذه الكائنات إلى « طوطم » . وفى وسط أستراليا تعيش قبيلة الآرونتا ، التى تعتقد فى أن أرواح الموتى ينتظرون اعادة مولدهم من مواضع محددة ، وذلك يعنى أن الأجيال الحاضرة فى مفهوم « الطوطمية » تعد تجسيماً للأسلاف .

وعندما تقوم قبائل الآرونتا بعرض طقوس الإنتيكوما Intichiuma فإنها لاتكتفى بتمثيل حياة الأسلاف وأعمالهم ، ولكنها تتصور عودتهم إلى الظهور فى هذه الطقوس ، وفى إعتقادهم أنه إذا لم يشعروا بأثرها الطيب فسوف تتوقف حياة البشر ، وتجدب الأرض وتتحول إلى صحراء قاحلة . ويثبت الإنسان البدائى بهذه الأعمال الوحدة الإنسانية القائمة بينه وبين أسلافه من الأدميين وغير الأدميين ، « كما يؤكد اعتمادا على فعل آخر الهوية بين حياته وحياة الطبيعة. »[١٦] أما قبيلة الزون ، فى النيومكسيكو ، فيعتقدون فى ان الأشياء المصنوعة ، مثل الأدوات التى صنعها الإنسان ، تتبع أيضاً نظام الحياة الأسمى، مثلها مثل الطبيعة المتمثلة فى الشمس والأرض والبحر .

وكان الباحثون قد عثروا على مظاهر للعقيدة ذاتها بين عشائر السكان الأصليين لأمريكا الشمالية ، ومن المعروف ان جون لنج John Long يعد أول من استخدم مصطلح « الطوطمية » ، وكان قد ذكر فى كتابه الذى نشر فى لندن عام ١٧٩١ ، بعنوان «أسفار ورحلات لترجمان هندى » Travels of Indian Interpreter، وهناك أيضا كتاب جراى Grey بعنوان « غرب استراليا وشمالها الغربى » Western Australia and North- West الذى صدر عام ١٨٤١ ، وقد أشار فيه إلى إنتشار الديانة الطوطمية بين السكان الأصليين لأستراليا ، وكذلك كشف ماك – لينان Mac - Lenan إلى نظائر لهذه الديانة منتشرة بين عدد كبير من شعوب العالم القديم . أما فريزر ، Frazer فقد كتب فى مؤلفه « الغصن الذهبى» The Golden Bough عن الآثار التى تركتها الديانة الطوطمية فى المعتقدات الشعبية

الأولية . وكان بلدوين سبنسر Baldwin Spencer ، وجيلين Gillen ، قد أقاما بين عشائر السكان الأصليين فى وسط استراليا وشمالها ، ودرسا النظم الاجتماعية القائمة على الديانة الطوطمية بعمق ، ونشر أميل دركايم E. Durkheim (١٨٥٥– ١٩١٧) كتابه « الأصول الأولى للحياة الدينية ممثلة فى النظم الطوطمية الأسترالية » (١٩١٢) .

عادة تختار العشيرة طوطمان ، أحدهما يكون خاص بها والآخر تشترك فيه مع عشائر إتحادها ، ويحرم على أفراد العشيرة أن يمسوا هذين الطوطمين بسوء ، تعبيرا عن تقديسهم لهما . ففى المكسيك « تتمسك القبائل بشجرات أنسابها ، وتطلق أسماء الأجداد على العشائر ، بل تسمى بعضها بأسماء الحيوانات التى تشكل عقيدتها الطوطمية ، على اعتبار أنها قد انحدرت عنها . وهناك قبيلة السنجاب التى تعتقد فى أن الحيوان يمثل جدها السلالى وهو ذاته طوطمها »(١٧) .

ويستخدم الفنانون الأوبوروجيون الأستراليون ، الذين يعيشون فى الساحل الشمالى من أرنهيم لاند ، لحاء شجرة الكافور يصورون عليها أساطير قومهم الخيالية ، باستخدام العلامات الرمزية ، وتلون الرسوم عادة بإستخدام ألوان المغرة الطبيعية الصفراء والحمراء ، إضافة إلى اللون الأبيض الذى يحصلون عليه من الكاولين ، أو الجص ، والأسود من الفحم النباتى ، ويستخدمون الفرشاة فى الرسم بمهارة . وهذا النمط الفنى يرجع إلى أساليب عريقة فى

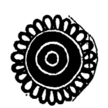
القدم ، فقد كشفت الدراسات على أن عمر الصور الصخرية ، التى عثر عليها فى انحاء استراليا ، يصل إلى آلاف السنين ، وهى تتبع نفس الأساليب التى نراها مستخدمة فى الصور اللحائية ، مما يجعلنا نعتقد فى أن هذه الصور أيضاً ترجع إلى عهود قديمة ، وهى ذات أسلوب رمزى ، تبسيطى ، تجريدى ، وهؤلاء الفنانون يصورون طواطمهم ورموزهم بأسلوب يشبه الوشم على الجسم البشرى، فتظهر الأشكال فى هيئة بيانية تبسيطية مستوحاة من الطبيعة ، بعد إعادة تأليفها تجريدياً . وهذه الرمزية عند الأونوروجيين من وسائل تدوين الحكايات الشعبية أو سرد الأحداث التاريخية لها . فالخطوط والألوان تعزز الذاكرة السمعية وتحول الأدب الشفهى إلى أدب « مصور » . وبهذه الطرق يستطيع الفنانون فى هذا الأقليم ان يحكوا على اللحاء قصة تاريخية بطريقة التصوير بالخطوط والألوان . وفى جزر ملفيل يصور السكان الأصليون على اللحاء صوراً بأشكال تجريدية ، كطواطم يطلقون العنان فى رسمها لخيالهم فيتصورون أشكالاً تمثل شجرة أو جزيرة ، أو مساحة من الرمال أو جدولاً مائيا ، ويتجاهلون هنا الحقيقة المرئية ، بل يخلقون أشكالاً تجريدية ينسبون اليها أى معنى شاءوا .

ان فى اعتقاد الإنسان البدائى ان للطوطم آثاراً بليغة فى الشفاء ، وفى بعث الرعب فى الأعداء ، وفى بث القوة فى النفس . ويرمز إلى الطوطم بأجزاء من الحيوان أو النبات الطوطمى ، وقد تشكل الملابس أو أدوات الحرب فى صورة تشبهه ، أو ترسم صورته على أجسام أفراد العشيرة بطريقة الوشم . وتثبت رموز الطوطم أثناء إقامة الحفلات الدينية ، وتلتف حولها حلقات الرقص ، أو

تحرك فى الهواء ، وقد يكون تقديس العشيرة لرموز طوطمها أعمق من تقديسها للطوطم ذاته ، ولايصح آن يلمسها أو ينظر اليها إلا المعمدون .

وقد اخترع الإنسان البدائى أساطير تبرر الإزدواج فى الطبيعة بين الإنسان والطوطم . وهناك أسطورة تروى أن أفراد الطوطم الحيوانى أو النباتى قد تحولوا إلى أناس ، وان من هؤلاء انحدرت العشيرة . وهكذا تذهب عشائر الايروكوا Iroquois التى تتخذ « السلحفاة » طوطماً لها ، إلى أن بعض السلاحف قد غادرت البحيرة التى كانت تحيا بجوارها إلى موطن آخر ، وقد أجهد إحداها السير ، فأخذت تزيح عن جسمها غلافها الثقيل ، فتخلصت منه ، عندئذ تحرر جسمها فإستحالت إلى إنسان ، ثم انحدر أفراد القبيلة من هذا الإنسان .

هكذا ينفرد الإنسان بقدرته على صياغة الرموز ، التى قد توحى بالغموض لما تتضمنه من أبعاد يصعب تفسيرها . والإنسان أيضاً الوحيد بين المخلوقات الذى يستخدم الطلاسم والطقوس المعينة ، فى مناسبات كأنماط من السلوك تتشكل من رموز أصطلح عليها المجتمع .



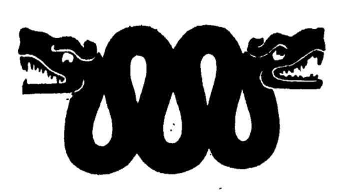


وعاء جنائزى كبير منحوت فى هيئة أحد الآلهة فى العقيدة المكسيكية



كأس يقدم فيه القربان الإلهى منحوت فى هيئة النسر الأمريكى ، حضارة المكسيك





الأسطورة والحضارة الإنسانية

يرجع الفضل فى تأسيس الدراسات الأنثروبولوجية إلى كل من « ماكس مولر » و« آندرو لانج » ، أما « تايلور » و« فريزر » و« دركايم » فقد ألقوا الضوء على ثقافات الشعوب وعاداتها وفنونها فى دراساتهم ، لتوضيح العلاقة التى تربط بين الميثولوجيا والفولكلور ۰ وكان لـ « الأسطورة » فى مثل هذه الدراسات أهمية ، على اعتبار أنها تنطوى على مضمون واقعى فى وسعه أن يكشف عن أغوار النفس البشرية ، وهى تتبع طقسا معيناً ، من منطلق أنها تمثل الجزء التعبيرى من هذا الطقس ، أى القصة التى تجرى أحداثها تعبيريا وحركيا ، فى الطقس الذى يمارس فى مناسبات معينة ، مثل طقوس تأهيل صغار الجماعة لكى يتسلموا مراكزهم الجديدة كأبناء راشدين فى الجماعة ۰ ورغم ان الأسطورة تروى عادة قصص أبطال فوق مستوى البشر يصارعون آلهة ، ورغم ماتحويه من عناصر خرافية ، فإنها محصلة خيال الإنسانية وذكائها فى نفس الوقت ۰ أما « باشلار » Bachelard فقد عثر فى الأساطير التى تناولتها أعمال الشعراء اليونانيين القدماء ، أمثال« أسخيلوس »و« سوفوكليس » و«يوريبيدس» على مايشهد بأن هناك علاقة تربط بين الأسطورة والفن ، وهى تمثل تطور النفس بكل صراعاتها الداخلية ۰ وقد تفسر الأسطورة على أنها تعبير عن أحلام جمعية ، أو على أساس أنها تمثل مجموعة من الشعائر والطقوس المرتبطة بعقيدة معينة ۰ أما الشخصيات التى تشتمل عليها فينظر اليهم غالباً على أنهم « شخوص مجردة ، أو على أنهم أبطال مقدسون ، أو هم آلهة۰ » (١٨)

وقد تكشف الأساطير بدراستها عن بعض أنماط السلوك الفطرى وعادات الشعوب ، وهناك تشابه بين الأساطير التى تنتمى إلى مجتمعات مختلفة ، وقد تتماثل أساطير شعوب قديمة مع أساطير شعوب بدائية معاصرة .

ان الأسطورة هى أقدم المؤثرات على الحضارة الإنسانية ، إنها لاتنفصل عن اللغة والفن والفكر فى صورته القديمة . ومنذ أواخر القرن التاسع عشر أعتبر علماء الأنثروبولوجيا الأسطورة قصصاً مقدسة ، تحدد العلاقة بين حياة الإنسان والكون الذى يحيط به . لذا نجد المؤرخ الإيطالى « فيكو » Vico يتناول فى دراساته أبطال الأساطير على أنهم رموز خاصة بمجتمع معين ، فى فترة زمنية وظروف ثقافية معينة . وقد تناول عالم الأنثروبولوجيا « باخوفن » Bachofen عقيدة الإنسان البدائى على أساس أنها تتشكل من كلٍ ، عناصره الطقوس والممارسات السحرية والروايات الأسطورية ، أما الأسطورة بالذات ، فقد اختارها كنقطة البدء فى عملية فهم الحياة فى المجتمع البدائى . »(١٩) وهناك أيضاً ادوارد بيرنت تايلور E.B.Tylor الذى يعد رائدا لعلم الأنثروبولوجيا الحديثة، وقد تركزت بحوثه على موضوع العقيدة كمحور للدراسات الاجتماعية ، ومن مولفاته « أبحاث فى التاريخ المبكر للجنس البشرى » ، الذى نشر عام ١٨٦٥ ، وأيضاً « الثقافة البدائية » الذى نشر فى لندن عام ١٨٧١ ، وقدم فيه تايلور تعريفا للدين عند البدائيين على أنه « الإعتقاد فى وجود كائنات روحية » . وقد بنى هذا التعريف على أساس أن الإنسان البدائى قد استطاع أن يستخلص من ملاحظته لظواهر الموت والمرض ورؤى الأحلام « أن لكل إنسان شيئين تابعين

له ، ووثيقا الصلة بجسمه ، هما « الحياة »و« الطيف » ، فالحياة بالنسبة له هى التى تمكنه من الشعور والتفكير والعمل ، أما الطيف فهو يمثل صورة هذا الإنسان أو نفسه الثانية . ويعتقد البدائى انه يمكن ادراك هذين الشيئين ، وهما منفصلين عن الجسم ، فعند الموت يمكن للحياة أن تبارح الجسم فتتركه دون شعور ، ويمكن للطيف أن يظهر للناس البعيدين عنه . ولما كان كلاهما (الحياة والطيف) ينتميان للجسم ، فليس هناك ما يحول دون اتحادهما لأن كل منهما ينتمى للآخر ، بل وكلاهما مظهران لنفس واحدة . ومن هذا الإعتقاد نشأت لدى الإنسان البدائى فكرة أن« النفس مرادفة للطيف » . والموضوع الآخر الذى يشتمل عليه كتاب « الثقافة البدائية » عن الأساطير ، وهو ان صناعة الأساطير تعد ملكة من ملكات الشعوب البدائية ، قد تشكلت فى ضوء نظرتهم إلى الكون ، واعتقادهم فى مبدأ « حيوية الطبيعة » animism الذى من خلاله يجسد البدائى كل مظاهر الطبيعة فى تأدية الشعائر . وهكذا فإن المجتمع الذى يكون الإنسان جزء منه ، يكون من خلال مبدأ حيوية الطبيعة ، متحداً مع الطبيعة التى ترتبط بالمجتمع ارتباطاً حميماً . وهذه العلاقة الوثيقة بالطبيعة قد عملت على حفظ تماسك هذه المجتمعات ثقافياً . لقد كشفت الآثار الفنية التى خلفها الإنسان البدائى عن عمق الصلة العاطفية التى نشأت بين بيئة الإنسان الطبيعية فى المجتمعات وأمنياته الجوهرية فى الحياة ، تتشابه فى ذلك عقيدة الإنسان القديم مع عقيدة الإنسان الذى يعتمد فى حياته على تكنولوجيا حجرية ، وتمثل أدنى درجات التقدم الإقتصادى فى العصر الحديث ، مثل جماعات البوشمن bushmen فى صحراء كلهارى الأفريقية ، أو جماعات ديل فويجو ، فى جنوب الأرجنتين ، أو

قبائل أرانتا التى تعيش فى وسط أستراليا . ان لجوء هذه الجماعات إلى السحر هو من أجل ضمان معيشتها . ويزخر كتاب تايلور بالعديد من أمثلة حياة الشعوب والقبائل ، وضح من خلالها مفهوم الآلهة فى عقيدة البدائى ، التى جسدت أفكاره عن الكائنات العليا التى قدم لها قرابينه .

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر اتخذ فريدريك ماكس مولر F.M.Muller فى دراساته الميثولوجية من الشمس مصدراً رئيسياً ، استوحى منه الإنسان كل أساليب التعبير الذى يقوم على الإستعارة والمجاز ، فى الميثولوجيات القديمة ، التى تتعلق بشروق الشمس وغروبها ، وتعاقب الليل والنهار ، والتصارع بين النور والظلام . ويذهب مولر إلى أن الأسطورة قد نشأت من عيب فى اللغة ، يجعل للشىء الواحد أسماء متعددة ، كما أن الإسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة . أما كوهن Kuhn فيؤكد فى دراساته على دور الزوابع الرعدية ، وما يصاحبها من برق ، كعنصر أساسى وجوهرى فى تشكيل الأساطير ، وهناك الطقوس الروحية الخاصة بالاستسقاء ، التى تقام وقت أزمات الجفاف ، والتى تواجه الإنسان البدائى ، مثل الطقوس الممارسة فى جماعات هوبى الهندية فى أمريكا الشمالية ، ويؤكد فيها على تقديس أرواح الأجداد . ويضع المشاركون فى تأدية مثل هذه الطقوس أقنعة على وجوهم ، إشارة إلى الطبيعة السرية . ويتم التوصل فكرياً فى مثل هذه المواقف بإستخدام مجموعة من الأدوات والإشارات والنظم وأساليب التعبير الرمزية .

وتأتى المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية ، وعلى رأسها جيمس جورج فريزر، الذى توصل من خلال أبحاثه إلى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الإله فى الثقافة المتحضرة وأسطورته . ويرى بعض علماء الأساطير ان الطقوس قد سبقت نشأة الأسطورة ، التى تعد عندهم تفسيراً تمثيلياً للطقوس ، ومهما يكن فإن هناك رابطة وثيقة بين الأساطير والطقوس ، أما بروسلاو مالينوفسكى فقد صرح بأن « الأسطورة تقوم فى الثقافة البدائية بوظيفة لاغناء عنها ، فهى تعبر عن العقيدة وتذكيها وتقننها ، وتصون الأخلاق وتدعمها ، وتبرهن على كفاءة الطقوس ، وتضم قواعد عملية لهداية الإنسان »[٢٠] إنها تعنى قصة واقعية ، لها مكانتها الرفيعة فى حياة الإنسان البدائى ، لأنها مقدسة، ولأن لها هدف ومغزى عميقين . وفى رأى مالينوفسكى ، الذى صرح به فى محاضرته فى اكسفورد عام ١٩٣٩ ، أن كل العقائد التى تقوم على أساس مفهوم « الروح الإنسانية » وبالحياة بعد الموت وبـ « عبادة الأسلاف » ، قد نبعت جميعها من نظرة الإنسان إلى الموت . فمن أجل أن يضفى الإنسان على حياته الغابرة معنى ، تقدم العقيدة « الإحيائية » ، الحياة بعد الموت وخلود الروح ، وإمكانية الإتصال بين الحى والميت . وان الموت كما تبينه الأساطير ، فى« مثل هذه العقائد لايعنى الفناء ، وإنما هو تغير فى صورة الحياة ، ولا وجود لحد فاصل بين الحياة والموت . وقد تحول سر الموت فى الأسطورة إلى شىء يمكن إحتماله ، بل تحول إلى صورة وليس حقيقة مادية . لقد أبرز جيمس فريزر أثر الرابطة بين الأسطورة والطقوس السحرية فى الكشف عن الرمزية والنفسية ، التى تفسر المعتقدات واتجاهات الدوافع الغريزية . وقد طبق فريزر فى كتابه

«الغصن الذهبى » The golden Bough (١٩٣٥) مبدأ عدم وجود اختلاف بين الأسطورة والفكر الإنسانى فى تحليله للسحر . وإعتباره ان الذى يمارس طقوساً سحرية لايختلف عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة ، فى تفكيره وعمله ، حيث لايشك البدائى فى أن نفس العلل سوف تحدث على الدوام نفس المعلولات ، وأن ممارسته الطقوس المناسبة تؤدى إلى النتائج المرغوبة . وهكذا يتبين وجود تماثل بين التصور السحرى للعالم والتصور العلمى له ، فيبدو فى العالم فى كلا التصورين النظام مؤكد فى تعاقب الأحداث ، وتبدو الأحداث خاضعة لقوانين ثابتة ، مما يساعد على التنبؤ ، وإجراء أى حساب دقيق ، كما يساعد على استبعاد أية عوامل عرضية أو عشوائية ، أو دالة على المصادفة من أى اتجاه فى الطبيعة . ولم يجىء الخطأ المحتم فى السحر نتيجة لإفتراضه العام خضوع تعاقب الأحداث لقانون معين ، ولكنه جاء نتيجة لسوء تصوره لطبيعة القوانين الجزئية ، التى يخضع لها هذا التعاقب . إذ تعد الطقوس السحرية كلها تطبيقات خاطئة لأحد القانونين الأساسيين للفكر ، أى التداعى بين الأفكار اعتماداً على الأفكار المشابهة ، والتداعى بينها اعتماداً على المجاورة فى المكان والزمان . وقوانين التداعى حسنة فى ذاتها ، وهى ضرورية بصفة مطلقة لعمل العقل الإنسانى ، وإذا طبقت تطبيقاً مشروعاً فإنها تجىء بالعلم ، أما إذا طبقت تطبيقاً غير مشروع ، فإنها تجىء بالسحر ، الأخ غير الشرعى للعلم . » [٢١] والحقيقة ان أصول الفن غالباً ترجع إلى غاية السحر للسيطرة على دنيا الواقع . ومايزال هناك فى الفن إلى أيامنا هذه ، بقية من هذا السحر .

ودور الأسطورة فى الحياة الإجتماعية يتضح فى كتابات إميل دركايم ، حينما تفسر الأسطورة على أنها بمضامينها الروحية تعمل على دعم النظام الإجتماعى وترسخه ، نظراً للترابط الحادث بين النظام الدينى والميثولوجيا ، اللذين يضمان القيم الجماعية الممثلة للجماعة كلها . أما وليم شميت W.Schmidt فهو الذى بلور المنهج النظرى الذى يعتمد فى تفسير الحضارات البدائية القديمة على دراسة الأساطير ، التى كانت منتشرة فى مثل هذه المجتمعات . لقد هدى خيال الإنسان فى المجتمعات البدائية ، فى التغلب على مخاوفة تجاه الحيوانات التى تشكل غذائه الرئيسى ، ويضطر إلى ذبحها ليأكلها، إلى طريقة هادفة يحقق بها المواءمة بين الحيوان الضحية والموت ، بأن يقدم لها من أجل إزالة غضبها ، وغضب فصيلتها كل فروض التبجيل ، ويعرض وعداً بالتصرف بكرم وشرف مع بقاياها . وكان ذلك يرمى أيضاً إلى هدف أبعد من ذلك وهو إيهام حيوانات الفصيلة ذاتها بأن الموت ليس فيه خطورة ، كنوع من الحيل يجذب بها الحيوانات ويوقع بها فى مصيدته . وكانت صورة الإله فى عقيدة مجتمع المايا مثلاً ، تتشكل من حصيلة الوظائف التى يؤديها والمجالات الحيوية التى تجرى فيها هذه الوظائف ، وغالباً ما كانت تزخر مثل هذه الوظائف بالعناصر الأسطورية والغيبية . وقد كان دور الفن واضحاً فى مثل هذه الممارسات ، حيث يشكل أداة لتجسيد قوى فوق طبيعية فى أشكال مادية ، تصبح قرائن للوصال الحقيقى بين الإنسان ومثل هذه القوى الخفية . إن الإنسان من خلالها يضع بديلا للموضوعات الحقيقية المتمثلة فى الحيوانات أو البشر ، أنه يكتفى أحياناً بتناول وظائفها التى تقدم له خدمات معينة ، ويكتفى

بتجسيد مادة يكون فى طاقتها أن تجعل المشاهد يبذل تأثيراً سحرياً على الكائنات والأشياء الغائبة ، حينئذ لايحسب قيمة عمله الذى أنجز بوجوده المادى ، وإنما بالتأثيرات السحرية التى يمكن ان يبذلها أمامها ٠ لذا نجده فى صناعته لتماثيل الحيوانات يقتصر فى تمثيلها للحيوان على تحديد مميزات خاصة مثل الأطراف وأعضاء أخرى هامة ، إضافة إلى وحدة هندسية معتادة فى تشخيص نوعية الحيوان وتعيين وظيفته ، وقيمته وعلاقته بالطبيعة كلما أمكن ٠ ومن أجل أن يتوصل الفنان إلى تحقيق مثل هذه الكيفيات إستخدم وسائل تصويرية للتعبير عنها ظاهرياً ، وذلك يفسر إغفال الفنان فى تجسيداته الشكلية هذه تفاصيل

واقعية ، فظهرت فى إنتاجه الفنى أكثر إبهاما ، من أجل أن يؤكد ، عوضا عن الإهتمام بمثل هذه التفاصيل ، على الخصائص الهامة المناسبة للمهام الموكلة للتمثال ، حتى تبدو واضحة قوية التأثير ٠ وهكذا عندما تغيب النظرة الموضوعية الصريحة، فى تناول الموضوعات ، يبدأ عمل النشاط الرمزى لتقوية فعالية التأثير السحرى ، بإستخدام الإشارات الرمزية للأجداد والأبطال ، الذين يفترض أن السحرة يستمدون قوتهم السحرية منهم ، مما يمثل الخلفية التراثية التقليدية لممارستهم ٠ ومن الأساليب التى تستخدم فى بناء الطقوس الأسطورية والسحرية ، والتى تعمل على تقوية الجوانب العاطفية على حساب الجوانب العقلانية ، هو صبغ أسلوب أدائها بطابع متناهى فى رتابته ، يعتمد على التكرار المتناسق وبطريقة متعمدة ٠ ان قصة الإله أو الكائن الخارق فى الأسطورة تفسر، من خلال عقيدة الإنسان البدائى ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بل وأيضاً النظام الإجتماعى وأوليات المعرفة ، وتعتمد طريقة التفسير على

التشخيص والتمثيل ، دون التعليل والتحليل، وتستوعب تشكيل المادة مثلما تستوعب الإشارة والإيقاع .

كانت المجتمعات التى تعتمد فى معيشتها على صيد الأسماك والحيوانات البحرية ، تركز طقوسها على تبجيل هذه الأحياء ، فتعاملها عند صيدها بحذر كبير ، هكذا تحكى الأساطير التى انتشرت بين الهنود الحمر على سواحل بيرو ، عن أن أول سمكه ، كانت قد ظهرت فى عالم السماء ، وهى التى أنجبت جميع السمك ، وصارت ترسل بابنائها إلى قبائلهم لإطعامهم . فإن فى ذلك مايشير إلى ما يبديه الإنسان فى مثل هذه المجتمعات من اعتزاز بصيده ، وخاصة إذا كان وفيراً . ومما يؤكد على ذلك عملياً أنه إذا وقع فى شباكه نوع أكثر غزارة من باقى الأنواع ، فإنه يعيده إلى البحر مرة أخرى . ذلك إضافة إلى الإعتقاد فى إمكانية عودة الحياة إلى الحيوانات المقتولة ، فى بعض المجتمعات التى تعيش على صيد الحيوان ، إذا ما تم حفظ عظامها المتبقية بعد الذبح دون تلف . إن النشاط الاجتماعى ، منذ العصور البدائية المتمثل فى الطقوس السحرية ، قد رفع الانسان فوق مستوى الطبيعة ، وفوق دنيا الحيوان ، أما الذى عمل بالتدريج على إنهيار المجتمع الجماعى القبلى فهو تقسيم العمل ، والإنتقال إلى الملكية الفردية ، والطبقات الإجتماعية ، أو بعبارة أخرى نقول أنه عندما تميز الإنسان عن عالم الطبيعة اختل التوازن بين الفرد والعالم الخارجى .

والعامل النفسى فى ممارسة السحر يمثل عنصراً فعالاً فى تنظيم العمل،

فى المجتمعات التى تعتمد على أساليب تقنية متخلفة ، فى السيطرة على ظواهر الطبيعة ، وتعيش فى أوضاع اقتصادية رديئة ، مما يضطرها إلى الإعتماد على مثل هذه الممارسات الروحية ، بجوانبها السحرية والأسطورية ، من أجل تحقيق المواءمة والإنسجام بين الإنسان والظروف البيئية ، المتحكمة فى حياته المادية والعاطفية . لذا يؤكد دركايم على أن « للأساطير فى المجتمعات البدائية علاقة بقضايا الواقع المعاش وبمشكلات الإنسان البدائى »[٢٢] ، وان السحر يسهم فى تأمين فعاليات صيد الحيوان ، وفى إعتقاد الجماعة ، أنه يمنح الإنسان أسلوباً ذهنياً وتقنيا ، حيثما أخفقت وسائله العادية . لذلك كان مالينوفسكى يرى فى السحر ما يحفظ فى الإنسان اتزانه العاطفى والذهنى ، فى ظروفه الصعبة ، والا تعرض من جراء مثل هذه الظروف إلى القلق والإنهيار . أما الأساطير التى تتوارثها الأجيال ، فهى قوة ثقافية تمتزج مع معتقدات المجتمع . فالأسطورة وهى تنطوى على عناصر خرافية ، ممتزجة فيها الخيالات مع المواقف اللاشعورية، ترجع فى نشأتها إلى أزمنة بعيدة يتعذر تحديدها ، غير أن « ترسباتها تظهر فى العالم الحديث بطريقة عفوية . »[٢٣] والأسطورة هى السبيل إلى امكان إدامة فعالية السحر ، ونفاذ تأثيره فى الحياة الواقعية طالما نبعت من الإعتقاد بصدقها .

لقد كانت الأسطورة فى نظر معظم مفكرى عصر التنوير تبدو شيئاً همجياً، ومجموعة غريبة من الأفكار المهوشة أو الخرافات ، فهى تنتهى من حيث تبدأ الفلسفة ، أما نظرة الرومانتيكيين فقد اتخذت من الأسطورة موضوعاً جديرا

بالتقدير ، على أساس أنها دعامة الحضارة الإنسانية ، ومنها ينبع الفن والتاريخ، ومن هؤلاء « شلنج » ، الذى صرح بمكانة الأسطورة فى الحضارة ، وأعزى الإهتمام بها إلى الرغبة فى الإرتداد إلى ينابيع الشعر ، ومن أجل اكتشاف لغة الرموز ، والمعانى الخفية المقدسة . وقد كشف شلنج فى محاضراته عن « فلسفة الأساطير والرؤى » عن أن العالم فى مفهومه هو « عالم روحى » يؤلفه كلا عضوياً ، ليس فيه فوارق فاصلة بين الذاتى والموضوعى ، أو بين الواقعى والمثالى.

أما عندما نشر سيجموند فرويد مقالاته عن « الطوطم والتابو » لأول مرة فى مجلة ايماج Image سنة ١٩١٣ ، فكان بذلك قد فتح المجال أمام ظهور «نظرية التحليل النفسى للأسطورة » . ومنذ ظهور هذه النظرية لم يعد ينظر إلى الأسطورة على أنها واقعة منعزلة ، بل على أنها وثيقة الصلة بكل الأفعال الإنسانية ، على اعتبار أن الأسطورة تحقق وحدة فى الشعور ، كما أن الفن وهو يمنح الإنسان وحدة الحدس يكشف له عالماً من الصور .



الفن المصرى القديم والأساطير الفرعونية



ارتبط الفن المصرى القديم منذ بدايته ارتباطاً وثيقاً بالدين ، فقد كان للدين أهمية خاصة فى حياة الناس ٠ ولا توجد قوة ، تأثيرها متغلغلاً فى جميع أوجه نشاط الإنسان القديم مثل قوة الدين ٠ وأول آلهة الإنسان المصرى التى كان قد رآها لأول مرة فى بيئته هى القوى المتحكمة فى العالم المادى ٠

ان عالم الغيب كما تصوره قدماء المصريون لايمكن إدراكه بطريقة واحدة ، بل يتخذ شكلاً ثنائياً فى التفكير ، بحيث ترتد مجموعة الظواهر إلى تعارض وإتحاد بين جانبين ٠ ففى العقيدة الفرعونية فكرة إزدواجية الجنس بوصفها طبيعة لازمة لعمل الحياة ٠ كما أن العقيدة هنا تتناول نفس الظواهر بعدة صور أو عدة روايات مقدسة ٠ فالسماء هى بقرة ، وجسم امرأة فى آن واحد ، وقد كان لكل من الصورتين قدرتهما على تناول الجانب الإلهى فى الكون ٠

وعندما يمنح الفن فى المجتمع المصرى القديم سلطة فوق طبيعية تختلط بسلطة الكاهن أو العراف ، تختلط أيضاً وبشكل متعمد الدلالات الإنسانية بالدلالات غير الإنسانية ٠ وقد كان عمل الفنان هو صنع الإشارات القادرة على تحقيق التواصل وتمجيد الطقوس المصاحبة لعملية العبور من الحياة الواقعية إلى الحياة الآخرة بعد الموت ٠ لقد بدت وظيفة الفن تقوم بمهمة تذكير الناس بأن العالم الآخر هو أكثر وجوداً من العالم الآنى ٠ ولذلك فقد كانت أكثر العمائر التى

أقيمت فى مثل هذه المجتمعات تبنى من أجل الأموات وليس من أجل الأحياء .

كان لبنيان الدولة فى أول تنظيم قوى عندما توحدت أجزاء مصر (حوالى ٣٤٠٠ ق . م) تأثير عميق على الدين ، وبدأت صور الدولة تتحول إلى عالم الآلهة. وقد كان كل إله يصور فى تعبير رمزى يقف أو يجلس برأس حيوان أو طائر ويوضح الأسطورة التى يعبر بها عن وجوده . أما الأهرامات والمعابد فهى تمثل رموزاً للعقيدة الدينية . ونجد هنا الصور لم تكن رموزاً قد تحددت معانيها بمقتضى عرف معين ، وإنما بناء على نوع من القربى بين الإسم والرسم من ناحية، وبين الشىء المسمى أو المرسوم من ناحية أخرى . فإن الأسماء بمقتضى هذه القربى تنشىء الأشياء ، لأن للكلام سلطة وتأثير على الأشياء . وما يميز الثقافة المصرية القديمة ، ويفسر انجازاتها فى مجالات الرسم والعمارة والنحت هو أن الفنان يسعى هنا إلى رسم الواقع فى صورة باقية ، وتأكيد وجوده بشكل من أشكال السحر الفعال . ومن أشهر رموز العقيدة المصرية القديمة الشمس بقرصها بجناحى الصقر المنشورين ، وكما تولد الشمس كل يوم وأوزيريس كل سنة ، فإن الموت بالنسبة للمصرى القديم كان الليلة السابقة للعبور المظفر إلى الحياة السرمدية .

كانت الظلمات تملأ الكون إلى أن جاء اليوم الذى بزغت فيه الشمس « رع - أتوم » وظهرت هضبة خلق الإله ، قاهر قوى العدم ، ثم خلق الآلهة والبشر والحيوان والنبات . وفى كل صباح يرد الماء إلى الشمس شبابها وصفاءها ،

فتعيد الشمس خلق العالم وتدخل معركة جديدة مع التنين « أبوبى » ، الذى يهدد رحلتها كل يوم ، ومآل الأحياء ان تشيخ ، وأن تستعيد شبابها فى هذا العالم الأرضى وفقاً لإيقاع زمنى دورى ، شأنها شأن الشمس ، إلى أن يأتى اليوم الذى يمسها فيه الموت فتدخل نطاق الأبدية (جيت) مثل أوزيريس ٠

لقد رسمت الأسطورة المصرية القديمة دوراً أساسياً للإله « آتوم » وجعلته خالقاً للكون ، فهو الإله الأزلى الذى تولدت عنه كل من الآلهة « شو » (إلهة الهواء) و « تفينة » (إلهة الندى) وعنهما تولد « جب » إله الأرض و « نوت » (إلهة السماء) ، ثم تولدت عنهما الآلهة اوزيريس وايزيس ونفتيس وسيث ٠ وإذا كانت العقيدة الفرعونية قد وضعت هذه الآلهة فى مكانة سماوية جليلة ، إلا أن هناك أيضاً آلهة من عالم الحيوان ، وقد يكون سبب عبادتها هو اتقاء شرها وطلباً للخير عن طريق إرضائها ٠٠ وقد رمز بالطائر أبا منجل (ايبيس) إلى القمر وهو فى نفس الوقت إله عالم وكاتب للآلهة ، و « الحية » تمثل الحكمة ، وتصور على صولجان « أوزيريس » وتكلل تاج « ايزيس » ، أما السماء فقد مثلت فى هيئة البقرة « حتحور » وصورت الأرض فى شكل رجل مستلقى على ظهره ، تحنو عليه زوجته « نوت » ، ويفصل بينهما الفضاء الذى يمثله الإله « شو » ، الذى يقف فى الرسوم الأسطورية رافعاً السماء بيديه ٠

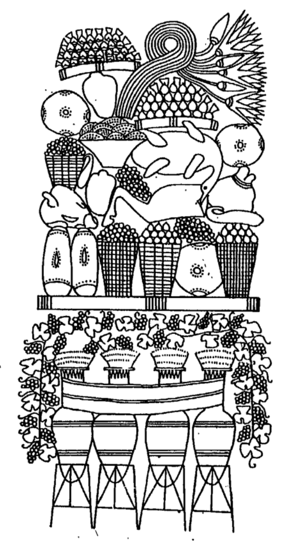
لقد تعددت الأساطير التى تروى أعمال الخالق ، وفى هليوبوليس كان الإعتقاد بأن رع – أتوم هو الخالق ، أما فى منف فكان الكهنة يرون ان الإله

«بتاح » هو الذى كان أول من ظهر ، وأنه رفع السماء وخلق الشمس ، وأن الإله قد تصور الكون بروحه وحققه بفمه ، أى بكلمته الخلاقة . وهناك أسطورة تحكى أن الشمس انبثقت عن المحيط الأزلى « نون » إذ تولد مرة كل صباح بعد رحلة ليلية فى العالم السفلى ، وقد صورت فى رحلتها نهاراً أو ليلاً بزورقين يحميهما الآلهة من الثعابين الضارة ، فإله الشمس « رع » يعبر العالم السفلى فى الليل لكى يشرق مرة أخرى من المشرق فى الصباح ، فى السفينة المصنوعة من الذهب، حيث تقوم النجوم بالإشراف على حركة تسييرها . وهناك ثعبان يلتف حول الإله يحرق بأنفاسه أعداء الإله . وقد اتخذ إله الشمس صوراً مختلفة ، فاحياناً يصور فى هيئة جعل عظيم (خبرى) وهو يدفع قرص الشمس أمامه فى صفحة السماء ، وأحيانا أخرى يصور على هيئة عجل ذهبى تلده أمه ، بقرة السماء ، كل صباح ، فينمو بمرور ساعات النهار ، فإذا ما أصبح ثوراً لقح بقرة السماء . وقد رسمت السماء فى النقوش التى تصور الأساطير الفرعونية ، فى هيئة امرأة تلد الشمس فى الصباح إلى ان تصبح كهلا فى الليل فتختفى فى العالم السفلى . وفى أحيان أخرى مثل إله الشمس فى هيئة الصقر « حورس » على ان من طبيعة الصقر التحليق فى السماء ، وتصوره الأسطورة بأنه فى طيرانه يكاد يصل إلى قرص الشمس ، لذا صور إله الشمس على هيئة قرص ينشر جناحيه . وقد كان الإله « رع » زائع الصيت فى جنوب مصر وشمالها ، وأطلق اسم « خيبر – رع » على إله الشمس فى الصباح ، وفى الظهيرة اتخذ رسم « رع » أما فى الغروب فكان يظهر فى شكل « آتوم » الذى اتخذ هيئة إنسانية . وتمثل الإلهة « حتحور » (عين إله الشمس) ، إلهة الحب والطرب .

وتظهر غالباً فى أسطور « عين رع » الإلهة مصاحبة له كزوجة وابنة وأم فى آن معاً ، وهى أيضاً عينه ، أى مصدر الضوء ، فهى « حتحور » التى تمثل الرغبة والسعادة ، وهى فى نفس الوقت « سخمت » المخيفة ، والتى هى طبيعة الأسود، أو هى الحية الرقطاء ٠

وإذا لاحظنا اقتران إسم الإله « رع » (إله الشمس) والإله « أوزيريس » (إله النيل والزرع) فذلك لأنهما يمثلان آله القوى الطبيعية ٠ ومنذ الأسرة الخامسة فى الدولة القديمة والملك يلقب نفسه بـ « رع » ٠ وذلك بينما أصبحت عبادة رع هى العبادة الرسمية للبلاد ٠ وقد ارتبطت عقيدتها بالإيمان بالحياة الآخرة بعد الموت ٠ وأصبحت ظاهرة الجسد تتضمن حقيقتان : الأولى خاصة بظاهره من حيث جسد ، والثانية خاصة بباطنه من حيث هو روح ٠ وفى الأساطير الفرعونية رمز للروح بطائر له رأس إنسان وذراعان ، وهذا الطائر الذى يرسم فى النقوش الجنائزية وهو يظلل المومياء على توابيت الموتى يسمى « با » ، فإن الإنسان بعد موته يؤول إلى الروح « با » ٠ وحول معتقد الروح « با » نسجت أسطورة عن أزوريس ، الذى قتله أخوه سيث بعد عراك بينهما ، فيه انتزع سيث من أوزيريس عينيه ٠ ثم بعث بفضل ايزيس ونفتيس ، واكتسب السيادة على عالم الموتى ، واستعاد ابنه حورس الذى ولد بعد وفاته ، المملكة الأرضية من عمه ، ويطرد حورس سيث بعد ان استرد عينى أبيه وأعادهما إليه فصار بهما أوزيريس روحاً ٠ وقد أعير لأوزيريس صفات من البشر ، فأخته إيزيس هى زوجته ، وأخوه سيث خصم له ٠ وتشير نصوص الأهرام إلى أن

أوزيريس بعد ان قتله سيث بحث عن جثته الأختان إيزيس ونفتيس ، وهما على هيئة طائر ، فوجدتا جثته إذ بكتاه أمر بكاء ، ثم قامتا بتحنيط جثته حرصاً عليها من التلف ودفناها في الأرض . أما ما كان يسمى بـ « كا » فهو ما يعنى القرين الذى تروى الأساطير انه يلازم الانسان منذ ولادته .



صنوف من الطعام ترسم على جدران المقابر الفرعونية
تعبيراً عن القرابين التى تقدم للآلهة ضمن الطقوس العقائدية

وتصور العقيدة الفرعونية أوزيريس الذى هو ابن « جت » (اله الارض) حامياً للموتى ، إلا ان هذه العقيدة كانت تقتصر فى انتشارها على عامة الشعب، اما الملوك فكانوا يفضلون الإعتقاد فى أنهم يرحلون بعد موتهم إلى مملكة إله الشمس السماوية ، وليس فى حماية أوزيريس ابن إله الأرض · ولذا عمل الملوك على تحنيط جثتهم حماية لها من فعل الأرض بها · وقد بنوا أيضا قبورهم على هيئة أهرامات ترمز إلى إله الشمس ، فغاية الملوك المآل إلى الآخرة الشمسية وليست الأرضية ·

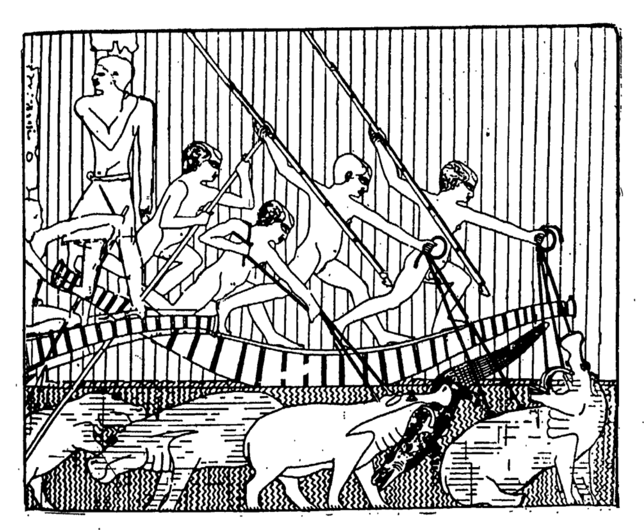
ان كلمة فرعون تعنى ملك مصر ، الذى يمثل الألوهية ، وبإعتباره تجسيد لحورس منذ القدم ، وابناً لرع منذ عصر الأهرامات ، إنه صورة للآلهة ووريث لها · وهو يجمع فى ذاته بين حورس وست ، ومجيئه يعنى ظهور جديد للشمس ، وهو يقيم « ماعت » بين الناس ، فهو دون غيره مستقر ، بقوى الغيب التى تكفل النصر والحكمة · ومتى أخذ حورس الجديد التيجان ، ووضع حية « الكوبرا » على جبينة ، فإنه يدخل فى عداد الألهة ، وهو كائن أعلى من البشر ، وشأنه ان ينتقل إلى حياة الخلود ·

كان المجتمع المصرى القديم متعدد الآلهة ، وكانت الأمة تعترف بجميع الآلهة التى تسجلها التقاليد العريقة ، وبمرور الزمن أخضعت هذه الآلهة لشىء من التنظيم ، فرتبت وفقاً لأهميتها ، على أن تمثل مظهراً من مظاهر الشمس مثل « آمون – رع » و « سوبك – رع » وأصبحت فى النهاية جميع الآلهة صوراً أو أبناء لإله واحد ·

وكانت الإلهة « ماعت » تقضى بمد يد المساعدة إلى المحتاجين . وكانت كتب الحكمة فى بداية الألف الثالث قبل الميلاد ، تحض على الأحسان والتصدق، وتحث على التحفظ وضبط النفس ، بل تتضمن نظاماً كاملا لحسن السلوك نرى أثاره فى رسوم التمثايل الفرعونية .

وبمقتضى العقيدة الفرعونية يستطيع الإنسان استخدام أشكال من السحر التى ينطوى عليها الفن والشعائر ، لضمان بقاء جثمان المحنط ، وخلود إسمه وروحه الطليقة (كاى) ، وطاقته الفردية (كا) ، مما يعد بحياة أبدية ، حيث يصبح الشخص « اوزيريس » رفيقاً للشمس . وقد أصبح هذا الخلود ابتداء من الدولة الوسطى رهنا بأخلاقيات كل إنسان . ولم يكن قدس أقداس المعبد سوى الهرم ، فقد كان صورة لهضبة الخلق الأولى ، ودورة الشمس التى ستشهد عودة أوزيريس إلى الحياة – وعين الشمس هى أول شىء يقع على الجبل ، وعندما يرسم ضوء الشمس خطوطاً محيطية يتيح عدداً من الصور التى تتغير ، وعندما تنير الشمس الجبل فإنها تسبغ عليه شكلاً واحدا، وهذا التشكيل الأول هو ميلاد جديد يشبه الطريقة التى تخطر بها الفكرة فى ذهن الفنان ، وعين الشمس تحفر الجبل المعتم بأشعتها وتنحت معبدها . فمعبد حتشبسوت الجنائزى فى البر الغربى منحوت فى الجبل ، يحاكى الفن الطبيعى للشمس ، ويكشف عن الكيفية التى إبرزته بها العين الى حيز الوجود . لقد كانت مهمة المعابد هى السهر على استمرار سير النظام الكونى بفضل رعاية فرعون بصفته ممثل القوى الإلهية على الأرض ، والذى يؤمن بخالقه ويعبده فى كل مظاهر الطبيعة .

ان المناظر البديعة التى تصور الحياة اليومية على جدران غرف المقابر من الزاوية الروحانية تمثل صوراً رمزية عن « واقع » المحن التى سيجتازها المتوفى خلال رحلته بعد الموت فى مجاهل أوزيريس ، والتى سيخرج منها مكللاً بالفوز بدار الخلود . وهذه اللغة الفنية قد استلهمت من صور الحياة اليوميـــة ، منها



بحارة يطعنون فرس النهر بالحراب ، فأدار رأسه نحوهم فاغراً فاه من شدة آلام الجراح

وليمة جنائرية يدعى الميت فيها ، وصيد فرس النهر أو البط البرى بغية شل الشياطين التى تعوق مسيرته ، أو صيد السمك الذى يرمز لمصيره ، وحصاد القمح وقطف العنب لصنع الخبز والنبيذ اللازمين لقربان أوزيريس ، وظهور العجل الصغير الذى يرمز إلى ميلاد الشمس من جديد . ورغم ان هذه صور تستهدف الحياة الآخرة إلا أنها تبين جوانب من الحياة اليومية للمصريين القدماء فى إطار زراعى يخضع لتقويم يقوم على مواقيت النيل ، وفيضانه الذى يعود كل عام ليغمر أرض مصر العطشى ، وقد بث هذا الانتظام فى نفوس المصريين إيمانا عميقاً بمبدأ العود الأبدى - أو البعث والخلود .

ان معبد حتشبسوت صنعته عين المبدع فى حجارته ، وجدرانه مغطاة بنقوش تصور الطقوس والأدعية ، فعلى أبوابه نقوش بارزة تصور ميلاد الملكة المقدس ، والبعثة البحرية التى أرسلت إلى بلاد بونت (الساحل الصومالى) ، وتسجل أمجاد الملكة إلى الأبد . وقد احتذى النحاتون المخطط الذى رسمته الرياح ، حيث تبدو الجدران الخارجية مجوفة والداخلية مرتفعة ، ونحتوا خلفية المشهد بحيث كشفت أبسط التغيرات السطحية تفاصيل كل شكل من الأشكال . وقد فرض الفنان تقاليد صنعته وقانونه عن التناسب المثالى ، الذى أضفى به على أسلوبه فى النقش نوعاً من الإستقرار والثبات الذى سيطر به على عوامل التعرية والبيئة ، لتظل أعمال الملوك مصونة إلى الأبد .

هكذا كانت التقاليد الجمالية الفرعونية لاتخضع للمنظور البشري وإنما

يراعى فيها وجهة نظر الشمس ، أى رؤية العين النهائية ، التى أى روية أخرى فى العين الفرعونية تختلف عنها تعد تصوراً خاطئاً ، فالمادة التى تتشكل منها أشعة الشمس غير قابلة للفناء ، والشىء إذا تم تصويره طبقاً لرؤية شمسية يتحول إلى مادة إلهية .

وتخبرنا الأسطورة أن أوزيريس كان يحكم مصر فى غابر الأزمان ، وعلم أهلها الزراعة ، وتربية الحيوانات ، وأصول العدالة ، وتزوج إيزيس وكانت امرأة ساحرة ، تهيم بحب زوجها ، وكان سيث أخاهما ، إله الصحراء الجرداء ، عاجزا عن الإتيان بأى عمل خلاق . وعندما أقيمت إحدى الولائم وضع سيث أوزيريس فى نعش وألقاه فى اليم . ومضت إيزيس تبحث عن جثة زوجها ، فعثرت عليها فى ببلوس ، وعادت بها الى مصر ، وهناك اكتشف سيث مكانها فى مستنقعات الدلتا ، فمزق الجثة إلى أربع عشرة قطعة ، ونثرها فى النيل ، وبحثت إيزيس عن الجثة ، فجمعت أشلائها المتفرقة من جميع أنحاء البلاد . وعندما بلغ طفلهما «حورس » أشده خرج بحثا عن أبيه . وعندما عقدت محكمة برئاسة « جب » أنكر « سيث » مقتل « أوزيريس » ، بينما شهدت « إيزيس » لإبنها ، ثم أعلن «حورس» ملكا . وهكذا أعيدت إلى « حورس » المملكة التى فقدت .





رسم على جدران مقبرة مينا لمنظر صيد بحرى ، الدولة الحديثة



الإلهة نوت في هيئة بقرة تلد قرص الشمس كل صباح



انوبيس وميزان اعمال الموتى لحظة الحساب وتحوت يسجل النتائج فى هيئة إله الحكمة وكاتب الالهة ابيس



معبد حتشبسوت الدير البحرى طيبة ، الدولة الحديثة

وفى جزيرة « بجه » أقيم معبد اباتون أو معبد أوزيريس على حدود النوبة ، الذى لاتزال اطلاله قائمة ، فى الجنوب الشرقى من الجزيرة المواجهة لجزيرة فيلة، وتسمية « اباتون » تعنى المكان المنيع . وكان القبر العارى من الزينة يقع داخل غيضة مقدسة تنمو فيها أشجار السنط ، وتظلله شجرة « المتيد » التى كتب عنها الكثير ، ولكن لم يعرف نوعها قط ، وفى أعلى الشجرة كان يجثم « باى » أوزيريس ، والباى عنصر أساسى لشخصية الإله . وتقول الأسطورة أن الطيور والأسماك ظلت بمنأى عن الجزيرة ، وكانت ايزيس تزور قبر زوجها كل عشرة أيام لصب اللبن وتزيين القبر ، وتعبر النهر بسفينة تدعى « الحامية » ، فى هيبة ووقار ، ويبدو أن الغرض من الزيارة هو تقديم القربان الجنائزى .

ومن الطقوس الخاصة بعبادة اوزيريس ، فى معابد ادفو ، ودندرة ، وأبيدوس ، وسايس ، وبوصير ، ومنف ، مما يعرف بإسم « حراسة الساعات » ، وفيها يقف الآلهة حول جثة أوزيريس ويحرسونها ليلاً ونهاراً ، وكل منهم يتحدث إلى جثة اوزيريس بكلمات من شأنها ان تبعثه إلى الحياة ، ولما كانت ديانة أوزيريس تنطوى على أسرار من المحظور افشاؤها ، كانت تستخدم أساليب الإشارة بدلاً من العبارة فى نقش نصوصها . وهناك ترنيمة مشهورة فى تمجيد أوزيريس منقوشة على عمود حجرى (يوجد الآن فى متحف اللوفر) تشير إلى موت وبعث الإله بعبارات غامضة . وقد ذكر « بلوتارخ » فى المؤلف الذى يروى فيه أسطورة أوزيريس ، ان إيزيس قالت فى « حراسة الساعات » كلمات نستنتج منها أن أوزيريس جرد من ملابسه بعد قتله . وفى نص يرجع تاريخه إلى عصر

الأهرام وصفاً لبحث إيزيس عن جثة زوجها قالت فيه : لقد طرت فى طول البلاد وعرضها ، وعبرت المحيط الأزلى ، وعرفت الشيء بالقرب من النهر ، وكلمة «الشيء » هنا تشير الى جثة أوزيريس الذى عثرت على أشلائه على ضفاف النهر. ان الهواء الذى أثارته أجنحة اختيه إيزيس ونفتيس نفخ الحياة فيه . فالنص يقول : « اجنحتهن ترفرف عليك » . ويلاحظ أن إيزيس الساحرة الكبيرة تصور غالباً بأجنحة مبسوطة على جدران القبور الفرعونية ، وفى أحد النقوش البارزة المحفوظة فى متحف اللوفر ، ترى وهى تظلل بجناحيها رمسيس الثالث .

وهناك مشهد يصور على قبر الكاهن الأكبر بيتوسيريس ، يحدثنا بأن الذهب الذى صنع منه إله الشمس « خبرى » لعب دوراً فى بعث أوزيريس ، وأن الماء أمده بالقوة ، فبعث فيه الحياة ، وقد أستخدمت قوة الماء المجددة للحياة فى طقس رمزى يؤدى خلال الأعياد . وكان الكهنة يحتفلون فى تلك المناسبة بعودة أوزيريس إلى الحياة فيصنعون تمثالاً صغيراً لأوزيريس من رمل النيل وطميه ، ويخلطونه بالتوابل ، ثم يزرعون فيه حبوب الشعير ويروونها بالماء كل يوم حتى تنبت ، رمزاً لعودة أوزيريس إلى الحياة ، وفى قبره بفيلة ، صورة توضح لنا خلق أوزيريس ، إذ يقوم تمثال على شكل مومياء ، وفى أعلى المومياء ينمو عدد من السيقان تنتهى بسنابل من القمح يرويها أحد الكهنة ، وقد كتب أعلى النقش : «أنه السر المجهول الذى يولده ماء الفيضان » .

وتحكى أسطورة اوزيريس بأسرارها الشفافة قصة فياضة بالإلهام وزاخرة

بالآمال لملك مقدس عادل حكم حدود مصر الجنوبية ، تفتك به يد الخيانة والغدر ، وامرأة وفيه مخلصة ، وهبت الذكاء ، تجمع أشلاء زوجها ، وتعيده إلى الحياة ، وتربى إبنها كى يخلف أباه بعد هزيمة عدوه .

وقد اتخذ « حورس » شكل الصقر ، وهناك صورة له منقوشة على مشط من العاج للملك « جت » (الملك الثعبان) ترجع الى حوالى عام ٢٩٠٠ ق ٠ م ، وقد مثل واقفاً فى زورق فوق السماء مرة ، وأخرى وهو يقف تحت السماء ٠ انه هنا يمثل « حورس » السماوى (رب السماء) و« حورس الأرضى » (ملك مصر) ٠ أما حورس شمس النهار ، ونجم الليل فهو تصوير تأملى لحورس الإله والملك ، قد جاء بعد توحيد مصر فى الأسرة الأولى ٠ وفى الغالب أن يكون محتوى الرسائل التى تحملها الأساطير المنقوشة على جدران المعابد الفرعونية ذا طابع خفى أو سرى ، وله قوة ، ولهذا لايفصح عنها بطريقة صريحة ، بل تصاغ فى شكل إشارات يصعب فهمها على الرجل العادى ٠ وتشهد الأساطير القديمة بأن الأعمال الفنية الرائعة الخالدة قد اكتسبت الصفة الإنسانية ، لأنها قد نبعت عن التقاء الأجيال عبر التاريخ ٠ وقد ظهرت الأساطير كتعبير رمزى يصور مايجرى فى المجتمع ، وفى نفوس البشر ، حيث لا فرق بين الإنسان وبيئته التى يعيش فيها ،وهكذا تصبح الأسطورة هى التعبير عن العالمين الداخلى والخارجى، وهى أيضاً تفكراً فى الحوادث وتعبيراً عنها ٠



روح الطبيعة فى الفن الصينى

ترجع جذور الثقافة الصينية إلى العصر الحجرى . وكانت قد تبلورت منذ القرن الثالث عشر قبل الميلاد فى الصين فلسفة ، تدفع الإنسان إلى التأمل فى سنن الطبيعة ، بل تدفعه إلى أن يتقبل حياة المطلق وكأنها حياته . وعلى المرء فى هذه الفلسفة أن لايحاول مقاومة القانون الطبيعى . وقد فسر فلاسفة الصين مفهومهم عن المطلق على أنه الإتحاد الروحى بالكائن الخالد ، الذى يسمو بالمتأمل إلى الحالة الأثيرية ، حيث لا حياة ولا موت ، ولا ماضى ولا حاضر .

لقد واكبت النهضة الفنية فى الصين نشأة العقيدة البوذية ، ويرى الصينيون فى فن الرسم مجالاً للإيحاء الرقيق ، يهدف إلى الكشف عن ما هو خفى . وقد بدت الصور فى الفن الصينى تعبر عن روح الطبيعة وتتغنى بتمجيد مظاهرها ، وتفسح المجال للتأمل . وفى آثار التصوير الصينى تجتمع المبادىء الفلسفية مع المبادىء الإصلاحية . ويعد عهد حكم ملوك أسرة « هان » (٢٠٦ق.م – ٢٢٠ م) أزهى عصور فن النحت الصينى ، الذى تميز ببراعة الأداء والابتكار . وترجع إلى هذه الفترة تماثيل الكهنة والخيل المصنوعة من الطين المزجج ، أو من الحجارة ، أو مسبوكة من البرونز . غير أن أجمل التماثيل كانت من إنجاز الخزافين ، وذلك حتى أسرة « سونج » ، وأغلب التماثيل كانت صغيرة ومبسطة ، وفى نفس الوقت جميلة الكتلة قوية الحركة .

ويعد المصور فى الفن الصينى أكثر الفنانين قرباً إلى روح الحكمة ، فهو يعتبر أنه يرى العالم من خلال روحه ، فينفذ عبرها إلى جوهره ومعناه الروحى . وبواسطة الخط المتفجر ، واللون المنسجم ، يعبر المصور الصينى عن جوهر الإنسان والطبيعة وروح الأشياء بلغة تجريدية .

وكانت الموضوعات التى يختارها المصورون فى شمال الصين تتميز بصفة اجتماعية ونزعة اخلاقية . أما فى جنوب الصين فكانت قد نشأت هناك مدرسة فى الرسم تميزت بطابع شاعرى واضح . وكان المصور الصينى ينأى فى تمثيل الأشكال فى رسومه عن التظليل ، ولايأخذ بقواعد المنظور ، على اعتبار ان اللوحة التى يقوم برسمها ليست فى رأيه مجالاً للبحث عن حقيقة معرفية ، وإنما هى مجال للتأمل ، فالفنان الصينى من خلال تأمله تنغمس الصور فى جمال وجدانى وتتشكل فى عالم روحه ، اذ أن الروح الصينية مطبوعة على حب الإستمتاع بآيات الجمال .

ولما كانت العقيدة الصينية قد دفعت الفنان إلى توثيق علاقته مع الطبيعة ، على اعتبار أنها تمثل الروح الأعلى ، لذا استخدم المصور الصينى القلم ، من أجل تجريد معالم الصور ، التى تشكلت تبعاً لتأملاته ، فى صبر وأناة ، وبوحى من مشاهد طبيعية ، تمثلت فيها الحياة بسحرها ، فى إيقاع تناغمى . وقد أخلى الإنسان مكانه فى اللوحات للأزهار والطيور ، والتى رسمها باستعمال الخامات نفسها التى تستعمل فى الكتابة ، وهى الحبر والورق أو الحرير ،

بمهارة فائقة وبتفصيلات دقيقة وبحيوية عظيمة من أجل ان يعبر عن باطن الأشياء أكثر من رسم ظواهرها .

لقد كانت تكمن وراء ممارسة التصوير فى حضارة الصين القديمة ، ووراء كل الأفكار الجمالية التى انتشرت هناك رؤية فلسفية مبنية على مفهوم الفراغ . وقد حلم مصور الصين القديمة بقيام صلة وثيقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كان فن التصوير ، فى عقيدتهم ، يشارك فى سر الخليقة ، فقد اعتبر هذا الفن عملاً يكاد يكون مقدساً . والفلاسفة الذين ينتمون إلى المدرسة الطاوية فى الثقافة الصينية ، قد جعلوا فكرة الفراغ جزءاً اساسياً من مذهبهم ، وكان لهم تأثير قوى فى تشكيل جمالية الفن الصينى .

وكان الفراغ فى الفكر الصينى يمثل بعداً ديناميـاً وجوهريا من أبعاد الحياة الإنسانية ، ومن حياة الكون نفسه . والفراغ فى الفلسفة الجمالية الصينية يتميز بالتوازن ، وهو أشبه بالمكان الذى فيه يستطيع الإنسان ان يصل إلى الكمال . وفى الشعر تحذف الكلمات التى تستخدم لبيان وجه الشبه بين الأشياء عمداً ، وبذلك يربط الشاعر عضوياً بين الحياة الإنسانية وعالم الطبيعة.

هكذا استطاع الفنان الصينى أن يزيل الحدود التى تفصل بين فنون الشعر والتصوير والخط ، عندما أصبح يستلهم الفنون الثلاثة من خلال فرشاته ، وهى ترمى إلى إدراك جوهر الكائنات ، ويصل إلى مايبث الحياة فى صوره ، ويهبها إيقاعها المميز . وفى الفن الصينى تمثل الجبال والمياه قطبى الطبيعة ، مثلما أن

رسم مشاهد الطبيعة انما هو تصوير للإنسان بأعماقه ، أهواؤه وأحلامه · لذا صور الفنان الصينى المناظر الطبيعية فى أعماله ، بجمال يجمع بين الأناقة والحنين العميق الأثر · وهذه اللغة التى يكون فيها الفراغ قوة دافعة تصبح مجالاً لأنفاس الحياة ، وبذلك توحى بما لايمكن ان يقال · وفى بعض الصور التى يرجع تاريخها إلى أسرتى سونج ويوان (القرون ١٠ - ١٤ م) كان ما لايقل عن ثلثى الصورة متروكا للفراغ بلا تصوير · والفراغ ليس هنا أمراً خامداً بلا حياة ، بل يوحى بأنه مشحون بما يربط العالم المرئى بالعالم الخفى · وحتى فى داخل المساحة المصورة التى تمثل العالم المرئى يستطيع المشاهد ان يدرك فراغاً ، فبين الجبل والبحر يمثل السحاب الفراغ بينهما ، والذى يخلق انطباعاً بإمكان تحول الجبل إلى أمواج ، وبالعكس ، يمكن إرتفاع الماء على هيئة جبل ، بحيث يصبح الجبل والبحر يجسدان المبدأ الدينامى للحقيقة ككل · وليس كعنصرين جزئيين متعارضين ·

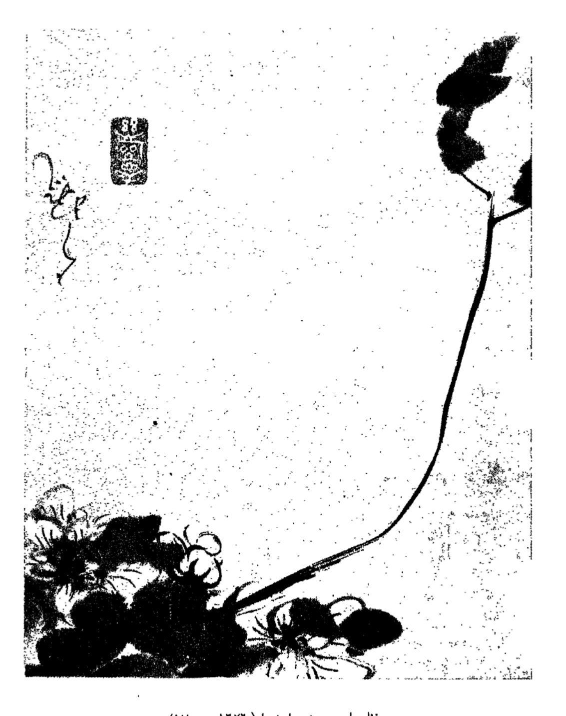
ويعمل الفراغ على اظهار التفاعل الدائم بين الإنسان والطبيعة باستخدام المنظور الخطى فى الصورة من جهة ، وبين المشاهد والصورة من جهة أخرى · وهكذا يصبح انتاج الصورة نوعاً من التأمل ، الذى يصبح فيه الواقع الطريق إلى ظهور الحقيقة · وهنا لاينبغى ان ينظر إلى التصوير على أنه مجرد عمل جمالى، بل هو فن يخلق فراغاً « مفتوحاً » تتحقق فيه الحياة بمعناها الصحيح · ويرى المصور الصينى أن جرة الفرشاة تمثل مشاركة الإنسان فى عملية الخلق ، فهى حلقة الإتصال بين الإنسان والكون · وهنا أيضاً يفضل تنفيذ الصورة بعد فترة

طويلة من الإهتمام والدراسة ، وبعد التأكد من التمكن والإجادة من جرة الفرشاة الممثلة للعديد من الكائنات والأشياء ، فكل جرة هى نتيجة الملاحظة الدقيقة للطبيعة .

ويقول سبو دونجيو (١٠٣٦ - ١١٠١) قبل أن تستطيع ان تصور الخيزران ينبغى أن تكون الخيزرانة قد نمت فى أعماق نفسك ٠- حينئذ ستبرز أمامك ، وأنت تمسك بالفرشاة بيدك وتحدق بعينك ، التقط الصورة فوراً والا اختفت فجأة .

ان المصور ينجح فى إعاة خلق نبضات العالم الخفى الكامن فى صميم العالم المرئى ، بالتعبير عما يربط الظواهر الطبيعية المختلفة من خلال الفراغ ، حيث يعقد كل كائن صلة بينه وبين كل الأشياء ٠ والصورة بعد اتمامها تصبح كونا فى حد ذاتها ، والنظر إلى الصورة يعد عملاً مقدساً ، فإن ترجمة العمل إلى فراغ حر يخلق فى قلب المشاهد الموسيقى البصرية للكون .





منظر طبيعي من عمل زودا (١٦٢٦ - ١٧٠٥)

يبدو الفراغ في التصوير الصيني مشحونا بذبذبة تربط العالم المرئي بالعالم الخفي

ثقافة اليونان وفنونها القديمة

من المعروف أن الإغريق الدوريين كانوا قد غزوا كريت ومدنها ، كنوسوس ، وميسينيا ، وتيرنس ، وميلوس ، بعد حرب طروادة (حوالى سنة ١٢٠٠ ق ٠ م) وكانت قد استغرقت عملية الغزو اليونانى زمناً طويلاً ، نظرا لطبيعة البلاد الكريتية الجبلية الوعرة ، وبعد أن تأقلم الغزاة مع البيئة الجديدة ، عادت للحضارة أمجادها ٠ فقد عثر على قطع خزف مينوية فى أقصى الشمال ممتدة من بلاد اليونان حتى مقدونيا ، وأيضاً فى بعض جزر آيجية ٠ وفى الغالب ان الفن اليونانى كان يدين بالكثير فى تطوره ومنذ بدايته لحضارة كريت ، حيث ان حضارة كريت ، التى ترجع إلى ١٥ قرناً ق ٠ م ، قد سبقت حضارة اليونان ٠ وعلى جزيرة كريت ، التى تعد أكبر جزر البحر المتوسط بعد كورسيكا ، تبلورت ثقافة مجتمع ، يخضع لنظام أرستقراطى تمثلت فيه سمات الفروسية ٠ وقد قامت فى ذلك الوقت (العصر البرونزى) علاقات تجارية وثقافية متينة ، بين كريت وكل من مصر وبلاد الرافدين وسوريا ٠

كان هلبير Helbherr قد اكتشف فى عام ١٩٠٠ فى كريت قصر فايستوس، كما كشف ريتشارد سيجر Richard Seeger مدن ومقابر على جزر بسيرا موشلوس Pseira Mochlos ، وتلى ذلك اكتشاف مساكن كنوسوس Cnossos عاصمة جزيرة كريت التى عثر فيها على آثار هامة ، ترجع إلى عصور ماقبل التاريخ مثل قصر الملك مينوس ، وكان قد بنى سنة ٢١٠٠ ق ٠ م تقريبا ٠ وقد

أتخذ مسكناً لملوك كريت على مساحة ١٥٠ مترا مربعا ، وبناه المعمارى البارع ديدالوس بالحجر المغطى بالملاط الملون من طابق واحد فى قسم منه ، ومن طابقين فى جزء آخر ، وقد دلت هندسة هذا القصر على قدرات المعمارى ، وعلى مهارته الفنية الفائقة ، أما أعمدته فهى من الطراز الدورى ملونة، وقد زينت جدران القصر برسوم ملونة بطريقة الفرسك بموضوعات حيوانات أسطورية ، ومشاهد كمصارعة ثيران ، وصور لنسوة ٠ وكان المدخل الغربى فى قصر مينوس فى كنوسوس مخصصاً للإحتفالات ، وفى أقصى الجنوب الغربى من الفناء توجد سقيفة معمدة ومزخرفة بمناظر مصارعة الثيران ، أما صورة « حامل الكأس » ضمن عدد من صور الحفل فهى مرسومة على الجدار الغربى للسقيفة ٠ وهناك مجموعة من الحجرات تقع بين ممر المخازن والفناء الأوسط كانت تقتصر على الأغراض الدينية ، اتخذت واجهاتها شكل الضريح ذى الأعمدة التى نقشت عليها رموز مكررة ٠ وقد عثر فى قاعة أخرى على مجموعة قطع من الكريستال تمثل أشكال الآلهة الثعبان ، وعلى آنية بمقبضين ، ولوحتين منحوتتين بالبارز ، إحداهما تمثل العنزة وهى ترضع صغارها ، والأخرى لبقرة ومعها عجلها ٠ وإلى الشمال من قاعات العبادة توجد أقدم قاعة عرض عرفتها أوربا ٠ وكانت الأساطير الفرعونية قد دارت فى كنوسوس – المدينة الكريتية – وفى العقيدة الإغريقية تذكر الأساطير ان مؤسسها هو« مينوس » إبن إلههم العظيم

«زيوس»، مثلما تحكى الأسطورة عن ديدالوس انه بنى قصر التيه ، وعن ايكاروس انه طار قريباً من الشمس ٠ غير ان التسمية « مينوس » عادة تقارن بالتسمية « فرعون » التى تعنى البيت العظيم ، وحامل الإسم مينوس كان يحمل

بالتالى لقباً مقدساً ، بل أنه نفسه يعد من سلالة إلهية ٠ وقد كان ملوك كريت كهنة أو أنصاف مؤلهين ٠

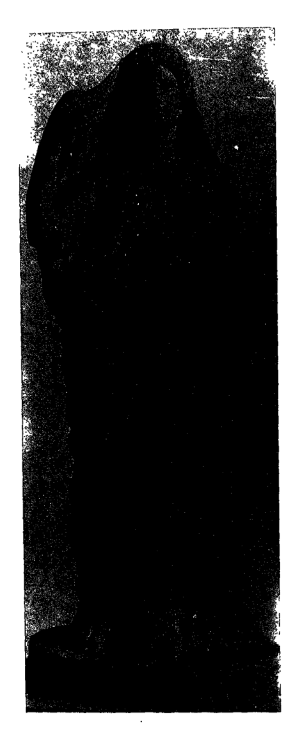
ومن أجمل القاعات فى قصر كنوسوس ، والتى احتفظت برونقها هى قاعة العرش ، والتى أقيمت فيها المقاعد الحجرية حول العرش ، وهى مخصصة فى الغالب لممارسة طقوس دينية ٠ وكان المعبد يمثل بيتا لـ « الإلهة الأم » وشعارها البلط المزدوجة ٠ وقد تمثلت الطبيعة فى عبادتها ، على اعتبار أنها سيدة الشجر والجبال والحيوانات المتوحشة ، وترمز إلى خصوبة الطبيعة ٠ وفى قاعة العرش يظهر الملك مينوس (الملك الكاهن) ومستشاره يتضرعان من أجل إبعاد الخطر المحدق بالبلاد ٠ وقد دلت النذور الدينية المرسومة أمام الرموز المقدسة ، على أحد التوابيت على انتشار « عبادة الموتى » ٠ وفى هذا القصر ظهر مايشير إلى الإرتباط الدينى القديم بين مصر وكريت ، وتدل عليه الحروف الهيروغليفية ، إضافة إلى لبس التمائم الفرعونية الطراز ، واستخدام الشخشيخة فى الرقصات الدينية ، واستعمال الإناء المقدس ذى البزبوزين المرتبط بعبادة « حورس » المصرية القديمة ، ليس هذا فقط ، بل وظهور صور لأبى الهول ، وعلامة عنخ والبقرة حتحور فى الرسوم الجدارية الكريتية ، وكلها رموز دينية فرعونية فى أصلها ٠ وتذكرنا ظاهرة تصوير الثعابين مع البشر بالعلاقة بين عبادة الثعابين ، التى ظهرت فى غرب الدلتا فى مصر الفرعونية ، حيث تشبه تلك الحية التى تلتف حول نفسها لتخرج أمام جبهة الفرعون ، أما الثعبان فى الديانة الكريتية فكان يرمز إلى الخير ٠ وفى العصر اليونانى أخذت الإلهة « أثينا » من « الإلهة الأم »

ثعـابينها وأخذت « أفـروديت » حـمـامـاتهـا ، امـا آرتيـمسـلبن أفـروديت فـأخذ وعولها ٠

ويرجع تـاريخ مـيـسـينيـا أسطوريا إلى منتـصف القـرن التـاسـع عشـر قـبل الميلاد ، حيث كانت عاصـمة لليونان ، وهى مدينة أجـممنون ، أعظم وأقوى ملوك اليونان كمـا تخـبرنا الإليـاذة ٠ أمـا حـضـارة مـيـسـينيـا ، التى تعـرف بالحضـارة الإيجية ، نسبـة إلى بحـر ايجـة فقد بقيت حـتى القرن السـادس قبل الميلاد ، إلى الزمن الذى أغار فيه على المدينة الدوريون من شمـال البلقان ٠ وعلى أنقاض هذه الحضـارة أقام الإغريقيون حضـارتهم ٠ ومن أهم مـاعثر عليه من آثار ترجع إلى حضارة ميسينيـا ، القلعـة والنقش البـارز على باب الأسـود فـيـهـا ٠ ومن أشـهر التحف التى اكـتـشـفت فى هذه القلعـة قناع ذهبى عـثـر عليـه فى أحـد قـبـورها ٠

وكانت الكتابة قد لعبت دوراً هاما فى تطور الحضارة الميسينية ، حيث اشتملت هذه الكتابة على علامات مرسـومـة ، عثر على نماذج منها مرسـومـة على عدد من الجرار عام ١٩٣٩ ٠

كانت المدن الإغريقية فى القرن السادس ق ٠ م ٠ تقع تحت سلطة الأغنياء الطغاة الذين يستـعرضـون قوتهم بتشييد آثار فـخمة فى الأمـاكن المقدسـة ، وقد استخدم فى تشييدها الرخام أو الحجر ، من أجل ضـمـان شروط إسبا غ الهالة على تمثال الإله المقدس ، حيث تتقدم حجرة التمثال مساحة ملحقـة ، أما الجزء



تمثال من الفن الإغريقي لأفروديت ، القرن الخامس قبل الميلاد

الخلفى فيقع فيه الرواق . وكانت المناظر الرمزية تزين القوصرة (المثلث الواقع أعلى واجهة المعبد) ، والطنف والمساحات المربعة ، بالمنحوتات تحكى الأساطير التى أعادت إلى الحياة مشاهد من حياة الآلهة وأساطير الأبطال الذين انشأوا المدن . لقد ظهر الفن الإغريقى فى أواسط الألف الثانية قبل الميلاد ، وكانت أهم موضوعاته هى مواكب الأعياد والمصارعات ، مثل النقوش التى تصور أبولو فى مركبته التى تجرها أربعة جياد ، وبرسيه يقطع رقبة جربون ميدوزا ، وهرقل وهو يصارع مع قطاع الطرق . وكان الميل إلى نزعة حب الطبيعة واضح فى تناول الموضوعات الدنيوية والملحمية ، أما الأسلوب الفنى فيتميز بقدر كبير من المرونة والنضارة . ومع بداية النصف الثانى من الألف الثانية تحول هذا الأسلوب ، فأصبح أكثر نمطية وتقليدية وميلاً إلى التجريد . وقد تناولت الأساطير اعجاز الفن والفنان ، حيث تروى ان ديدالوس Daedalus كان فى وسعه ان يبعث الحياة فى الخشب ، بل وفى وسعه ان يجعل الحركة تدب فى الحجر .

لقد كان الفن اليونانى فى القرن السادس قبل الميلاد ، يصنع من أجل طبقة نبيلة ، تلك الطبقة التى وضعت أسساً لمذهبها الأخلاقى ، ومفهومها عن «الجمال الخير » Kalokagathia ، والذى يعنى التوازن بين الصفات الجسمية والأخرى الروحية . وقد تناول اليونانيون القدماء صورة المرأة كموضوع رئيسى ، نحتوه فى تماثيل نذرية فى هيئات أنيقة ، حيث صففت شعورهن بعناية فى مثل هذه التماثيل ، ورسمت على شفاههن ابتسامة جذابة . وقد كانت تنحت فوق واجهات المعابد الإغريقية القديمة هيئات بشرية بأجسام قوية ، تقف مترفعة ،

وتماثيل شباب منتصرين فى الألعاب الأوليمبية بأسلوب مثالى ، وتلك الموضوعات تخلد ذكرى الإنتصار للعبة ذاتها . وأكثر الموضوعات تصور الحياة بوصفها صراعاً ، أو نتاجاً للتدريب الرياضى .

ومنذ أن برزت النزعة الفردية فى جميع ميادين الثقافة فى المجتمع الحضرى فى اليونان القديمة ، نتيجة لنشأة الظروف الإقتصادية القائمة على المنافسة الحرة ، قويت مهمة الفنان الذى أصبح يتمتع بشخصيته الفردية ، فى البحث عن تفسير جمالى للجسم البشرى فى الفن ، دون تحميل الموضوع أى أبعاد رمزية . ورغم كون الحضارة الإغريقية كانت قد نشأت على أساس شرقى، ورغم ارتباطها بطابع البحر المتوسط ، إلا أنها وخلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، استطاعت ان تتبنى مفهوماً جديداً للفن فى مقابل الحضارتين الأصليتين فى مصر وبلاد الرافدين . هكذا أصبح للعقل فى الفكر الإغريقى دور فى تحرير إرادة الإنسان ، عندما استطاع أن يفصل بين الإنسان والمفهوم الكونى والواقع العرضى عن الروح . لقد انعدم فى الثقافة الإغريقية الكلاسيكية وجود الثنائية المطلقة للإنسان والعالم الخارجى ، وكذلك تجردت الصفة السماوية من الدنيوية الأخرى ، حيث أنها منهمكة فى نشاط دنيوى ، ولم يعد يوجد الإلهى كعالم خارجى ، ولم يعد يوجد كفكرة متجاوزة للقدرة البشرية ، ولكن يعيش مجسداً داخل الكون . ومن هنا تطورت طريقة تفكير الإنسان فى المجتمع الإغريقى فى العصور الكلاسيكية فى اتجاه المذهب العلمى أو فى اتجاه الحركة الإنسانية . ومن هنا أصبحت الآلهة تصور بصورة الإنسان ذكوراً واناثاً ،

يتزوجون وينجبون ، ويكرهون ، ويتشاحنون ، شأنهم شأن البشر ، وكان الإغريق يمجدون البطولة ، والبطل عندهم نصف إله . وقد تحولت الأسطورة الدينية عند الاغريق ، فأصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية ، بعد أن كانت مرآة للجماعة فى المجتمعات الشرقية ، ولو أن هذه الفردية كانت ماتزال تخضع للإطار الجماعى ، حتى أصبحت التجربة الذاتية فى ذلك الوقت موضوعية ، حينما وصلت إلى لغة الإنسانية العامة . وأيضاً تحملت الآلهة الإغريقية تشخيصات لروح الإنسان وانفعالاته ، فإن « أبولون يمثل إرادته الخالقة ، و« ديونيسوس » يمثل شاعريته ، و« أثينا » هى ذكاءه ، أما « أفروديت » فهى رمز حساسيته ، وبذلك أصبح الفن يشكل نمطاً من المعرفة الحسية ، بعد أن كان فى الشرق معرفة حدسية . أما الجمال فبدا محققاً فى الفن الجديد من خلال مفهوم الإنسجام ، وقد ظهرت فى نماذج التماثيل الأولى تعبيرات عاطفية جديدة ، تمثلت فى ابتسامة غامضة . وقد كانت الأسطورة عند الإغريق هى البديل عن الأديان البدائية ، التى كانت تقوم على الخوف من القوى الغيبية . ومن خلال الشكل الإنسانى استطاع الفنان الإغريقى أن ينقل مفاهيمه وتاريخه ، وخاصة حينما سيطر على طريقة لرسم شكله باستخدام قواعد التشريح ، فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، حتى ارتقى بشكل الإنسان فى صوره إلى مستوى التعبير عن الروح – الأسطورة .

ويرجع الفضل فى ظهور مفهوم الجمال الذى يقوم على أساس مقاييس رياضية فى الفن اليونانى ، إلى اتخاذ المدينة مكانتها وشخصيتها المستقلة ،

والحاجة إلى أعمال فنية صغيرة الحجم (غير صرحية) بالقدر الذى مكن الفنان من عملية التدقيق فى النسب ، فى حدود الأبعاد الفراغية الواقعية ، وفى تناسب وتوافق ، يخضع لنظام موحد للأجزاء فى علاقتها مع الكل .

وفى أثينا فى العصر البرونزى – ومنذ القرن العاشر قبل الميلاد ، كانت قد ظهرت الوحدات الهندسية البسيطة على قطع الخزف ، مما يشير إلى ميلاد الفن اليونانى فى ذلك الوقت . وقد كان نبلاء أثينا يتطلعون الى شىء من الفخامة ، والزخارف الأخاذة التى تتلاءم مع حياة القصور . وبعد أن حكمت الأرستقراطية بلاد الإغريق بعد حرب طروادة ، افتقر الشعب إلى الثروة ، فانطلق بحثا عن أراض خصبة ، ابتداء من القرن الثامن قبل الميلاد فى مناطق تراس Thtrace واليونان وصقلية وأسبانيا ، وقد خلق فى كل هذه البقاع وحدة إغريقية نفسية وأخلاقية ، حيث ظلت علاقاته قوية بوطنه الأم ، ويرجع ذلك إلى اعتبارات دينية . وفى القرن الثامن قبل الميلاد أضاف الفنان فى زخرفته للأعمال الخزفية أشكالا حيوانية وأشكال طيور (خيول ورنة ودجاج) ، ثم ظهرت الأشكال الآدمية مع النصف الثانى للقرن الثامن ، وقد جاءت أجزاء الجسم على شكل عصى ، ومثلثات مكتلة للرؤوس ، وأفخاذ بارزة . وفى عصر متأخر رسم الفنان عيناً واحدة فى الرأس ورسم الذقون والأنوف والأصابع ، كما أهتم بالحركة عند تصوير موضوع الحرب ، حيث ظهرت صور المحاربين بحرابهم وسيوفهم وأقواسهم .

ومع نهاية القرن السادس قبل الميلاد أصبحت أثينا المدينة التى شهدت صراعات أدت إلى ظهور الحكم الديمقراطى ٠ وفى ذلك الوقت كان هومير يضع لبناته الأولى فى ملاحم شعرية ، صارت فيما بعد مادة للإيحاء للفنانين والشعراء والنحاتين والرسامين ، وتدل على ذلك مشاهد هرقل وهو يصارع الأسد ، والأحداث البطولية فى صراع طروادة ، وتحطيم سفينة أوديسون ومناظر الرقص والمصارعة ، وكلها كانت ترسم على سطح أعمال خزفية ٠ وقد ظهرت أشكال ملونة رسمت على مزهويات لرجال ، ربما تمثل الإله زيوس وهو يحمل الدرع وفى يده حربة ، وعلى رأسه خوذة ٠

ومع نهاية القرن السابع قبل الميلاد ظهر فن معمارى ، تطور من خلال الطراز الدورى بأعمدته البسيطة ، ذات القنوات دون قواعد ، وقد استقى الفنان شكل شرقى من الأعمدة انتشر فى غرب اليونان يشبه تاجها شكل الجرس ، يعلوها حليات مزهرة على نهج النظام الأيونى ذى الحلزونات ، ونحتت فى الأبدان القنوات ، وهذه النوعية كانت بمثابة قواعد للتماثيل المقدسة ٠ وعندما بدأت تماثيل الآلهة الكبيرة تأخذ مكانتها تطلب ذلك الأمر بناء المعابد الكبيرة ، وبالنسبة للأعمدة فقد ظهرت فى أشكال متعددة منها الدورية والأيونية ، وكانت قد ظهرت العمائر الدينية فى القرن التاسع قبل الميلاد ، عندما استبدلت مادة الحجر فى البناء بمادة الرخام ، نظراً لجمالها وتحزيزاتها الطبيعية ٠ وقد تبلورت التقاليد المعمارية فى القرن السادس قبل الميلاد الدورية والأيونية ، وتطورت الأفاريز الحجرية فى المعابد اليونانية بالزخارف الأيونية فى القرن الخامس ٠ أما

أعمال النحت المستدير فكانت قد ظهرت منذ القرن السادس قبل الميلاد ، حيث فيها تتقدم قدم ، وتبقى الأخرى فى وضع الساند . وتزايد تناول الرخام الأبيض مع إستخدام الأزاميل ، حتى جاءت التفاصيل أكثر واقعية وحيوية .

هكذا استقل الفن وأصبح غاية فى ذاته ، بعد أن كان يتحدد تبعاً لأغراض يخدمها ، كأن يكون آداة للسحر وللتمجيد ، أووسيلة للتأثير فى الأرواح أو الناس وقد ظهرت المحاولات الأولى لبعث علم متحرر من الخرافة بفضل تنمية القدرة على التفكير المجرد .





تمثال من الرخام من الفن الإغريقى القديم (القرن السادس قبل الميلاد)

الأسطورة فى العقيدة الإغريقية

ومن الموضوعات الرئيسية التى لها دلالتها فى الأساطير الإغريقية موضوع شروق الشمس وغروبها ، والصراع بين النور والظلمة . فكل أسطورة جديدة جديدة تصور نفس الظاهرة من وجهة نظر جديدة مختلفة ، فأسطورة أنتمون مثلاً، تمثل الشمس فى حركتها اليومية ، من وقت بزوغها حتى غروبها « وهل هناك شىء آخر يمثله دافنى ومطاردة أبولون له غير الفجر ، وهو يندفع فى المساء ويرتجف ، ثم يضمر عند اقترابه فجأة من الشمس الساطعة . ويصح نفس القول على خرافة موت هرقل ، فلم تكن السترة التى أهدتها ديانيرا إلى البطل الشمس إلا تعبيراً عن السحب التى تنبعث من الحياة ، ثم تحيط بالشمس كساتر قاتم ، وحاول هرقل تمزيقها ولكنه يعجز عن تحقيق ذلك بعد أن مزق جسمه إلى أجزاء . وأخيراً يحترق جسمه وهو متألق وسط اللهب » (٢٤) .

تفصح الطقوس والشعائر فى العقيدة الإغريقية عن تقلص الشقة بين البشر والآلهة ، ففى طقوس أورفيوس مثلاً ، كان المريد يأمل أن يخرج من اتحاده بالإلهة – الأم « ملكة الموتى » وقد أضحى إلها . ففى الأساطير الأورفية تأملات فى الطبيعة الثنائية للإنسان ، وتروى الأسطورة أن الإنسان خلق من رماد التيتانيين Titans ، على أنه فان ، لكنه يحوى شرارة إلهية خالدة ، لأن التيتانيين كانوا قد تناولوا من جسد الإله . ان الألهة الأولمبية فى العقيدة اليونانية لم تكن هى التى خلقت الكون ، رغم تجليها فى ظواهر الطبيعة ، بل لم

يكن فى مقدورها أن تتصرف بالإنسان كأحد مخلوقاتها ، فالإغريقيون كانوا يدعون بسلف مشترك بينهم وبين الآلهة . وقد استهل بندارس أحد أغنياته بقوله : من عرق واحد ، واحد فقط ، كلا البشر والآلهة ، كلانا من رحم أم واحدة نتنفس. ولكن بعيدة هى الشقة فى قوتنا ، الفاصلة بيننا . لدينا هنا لا شىء ، ولدى الآلهة هناك صلابة البرونز ، ولهم السماء عرش خالد لايتزعزع . وقد عبر هزيود فى كتابه « نسب الآلهة » (حوالى عام ٧٠٠ قبل الميلاد) عن النظرة التى تصل فى الكون العناصر بعضا ببعض بصلة الرحم والنسب ، فقال « ان السماء والأرض هما والدا الآلهه والبشر (...) ثم تزوج زيوس من ثيمس . »[٢٥] لقد أتاحت فكرة تناسل الآلهة ترتيب الظواهر والربط بينها فى نظام مفهوم . لقد تجاهل الإغريقيون الأوائل ما فى التمثيل الدينى من حظر وتقديس . هكذا تحولت مشكلات الإنسان فى الطبيعة ، طبقاً للعقيدة الإغريقية ، من صعيد الإيمان والحدس إلى المجال الذهنى ، مما أتاح مجالاً للإعتراف باستقلال الفكر بذاته ، فإن الأسطورة التى تدور حول تناسل الآلهة تصف سياقاً من الأحداث المقدسة ، غير أن نسب الآلهة فى العقيدة الإغريقية ليس قضية معرفية .

كانت الآلهة اليونانية تشبه البشر ، تأكل وتشرب ، وتحيا فى زمان ، وترتكب الجرائم ، وتنقاد لشهواتها ، ويغرر بها ، اما ميزتها فهى فى خلودها ، وقدرتها فى أن تأتى بما يعجز عنه بنو الإنسان . وتنقسم آلهة اليونان إلى أسرتين ، أحداها أسرة « كرونوس » Gronos . والأخرى أسرة « زيوس » . أما أولاد كرونوس فقد نشئوا عن اتصال السماء (أرانوس Uranus) بالأرض



نحت بارز من الرخام على معبد البارثينون (القرن الخامس قبل الميلاد)



(جوا Goea) . والأسطورة الإغريقية تروى أنه قد أوحى إلى « كرونوس » أن أحد أبنائه سوف يفتك به ، ويخلفه على العرش ، فأخذ على نفسه أن يأكل كل ذكر يولد له . ولم ينج من أنيابه إلا أبنه « زيوس » Zeus (أو جوبتر Jupiter) أصغر أولاد ساتورن ، والذى وضعته أمه بجزيرة كريت ، وعهدت إلى كهنتها أن يرضعوه من لبن عنزة إسمها أمالية Amahlcc وأن يعملوا على ألا يسمع أبوه صوت بكائه فيكشف أمره . وقد صعد إلى السماء بعد أن بلغ أشده واستحوذ على قلب أبيه ، ولما كان يطمع فى ملك أبيه ، أعطاه شراباً خاصاً أخرج به على أثر تناوله إياه ما كان قد ابتلعه من أطفال ، ومن بينهم نبتون وبليتون ، اللذين استعان بهما زيوس فى حربه على أبيه وأفراد الأسرة الأولى ، وقد عاونه فى ذلك أيضاً ، ابن عمه بروميثيه وأولاده ، ميركور وباكوس وهيرقل وديانا ، حتى تمكن من خلع أبيه وطرد أسرته من السماء ، وبعد ذلك جاز له تقسيم الملك بينه وبين أخويه ، بذلك أصبح نبتون إله البحار وبليتون اله الجحيم . أما زيوس نفسه ، الذى اشتهر بشدة الغضب وسرعة الإنتقام ، فقد احتفظ بالسيطرة على الأرض والسماء ، والإشراف على ظواهرهما (المطر والبراكين والزلازل والبرق والرعد)، وكانت زوجته هيرا Hera غيوره على زوجها الذى ينقاد دائماً لرغباته ونزواته . أما نبتون Nepton (أو بوزيدون Poseidon) فهو إله البحار وأخو كل من زيوس وبلوتون Pluton إله جهنم . وهناك أيضاً بروميثيه promethee إله النار وحامى الإنسان .

وحينما استتب لزيوس الأمر وقسم الملك بينه وبين أخويه ، كان قد أغفل

ابن عمه بروميثيه ومخلوقه الإنسان ، بل أخذ يكيد لهما ، فأزمع على إهلاك البشر ، وكان يعارضه فى ذلك بروميثيه ، فطرده زيوس من السماء ، حيث هبط إلى الأرض ، ووقف حياته على العناية بشأن بنى الإنسان ، حيث وهبهم العقل والتفكير وعلمهم الذى لايعلمونه . أما زيوس فقد بنى له معبدا فى الأولب ، فى مكان كان يتوافد اليه المشاهدون والرياضيون ، من جميع المدن اليونانية ، ليقيموا الألعاب الأوليمبية كل أربع سنوات . وقد كتب هزيود ، فى القرن السابع قبل الميلاد عن زيوس يصفه بقوله : انه من القوة بحيث يستطيع ان يحيل الميت إما إلى زوال وإما إلى خلود ، يدمر المتعجرفين ويرعد فوق رؤوس الإغريق ، ويسكن أعلى القمم السامقة . وفى معبده الذى بناه ليبون الإليزى حوالى عام ٤٦٨ ق . م ، أقيم له تمثال ، وكانت مواكب المريدين تتخذ طريقها إلى المعبد ، غير أن الدخول إلى مكان التمثال مقصوراً على الكهنة ، حيث يلقى المريدون نظرة خاطفة من خلال الأبواب الموازية . فإن المعبد الإغريقى كان يمثل عالماً منغلقاً على نفسه محاطاً بصف من الأعمدة . ولم يكن أمام المريدين إلا ان يدوروا حول المعبد من بين الأعمدة . وقد رسم على الميتوبيات الإثنتى عشر المنحوته فى معبد زيوس ، الأعمال الإثنى عشرة الخارقة لهيرقل ابن زيوس منشىء الألعاب الرياضية .

ولـ « هيفستوس » Hephaistos دور فى الأسطورة الإغريقية . إنه ولد مشوهاً ، لذا كرهته أمه « هيرا » وقذفت به من السماء فهوى إلى جزيرة ليمنوس، وانثنت قدماه من أثر السقوط ، فنشأ أعرجا . ومن الغريب أن

هيفستوس ، رغم دمامة خلقته ، كان زوجاً لإلهه الجمال افروديت (فينوس) .
أما آرس Ares (مارس Mars) إله الحرب فهو ابن لزيوس ، وتصوره الأساطير محاطاً بآلهة منها : هرمس Hermes (أو ميركور Mercure) رسول زيوس ووحيه إلى الآلهة ، وإله الخطابة والقرصنة . وهناك أيضا إريس Eris التى تمثل الفتنة والشقاق ، اما هيلانه Helene ، التى كانت أجمل امرأة ، فهى إبنة زيوس من امرأة من بنى الإنسان ، تدعى ليدا Leda ، وقد خطفها باريس من برنام ملك طروادة . وتنسب الأساطير الإغريقية إلى هيرقل (أو هيركول Hercule) إله القوة ، القيام بإثنى عشر عملاً عجزت الآلهة القيام بها . كما تصور الأساطير ديونيسوس Dionysos (أو باكوس Bacchus) إله زراعة الكرم ، محاطاً برفاق مرحين يسمون بالساتير Satyres ، لهم قرون وسيقان الماعز ، إلا وجوهم فقد كانت لبشر . إن أسطورة ديونيسوس تعد مثلا نموذجياً لأصل الحكايات الأسطورية ، لأنها لم تنبعث من العقل فقط ، وإنما مصدرها الإنفعال الذى قد تحول إلى صورة . ففى الديانة الديونيسية يعتقد المؤمن بها ، أن الواحد المقدس قد تشتت بتأثير قوى الشر ، لذا ترمى الطقوس إلى التوسل من أجل ظهور الإله لعباده ، والأسطورة تمثل نوعاً من العشق الإلهى يمثل الروح عندما تطير ، بعد مبارحتها الجسم للإتحاد بالإله . وهناك أبولون Apollon ، الذى هو إله الغيب ، والشعر ، والفنون ، والشمس ، قد اختار معبد دلفى الفخم المعلق فوق فيدريداس، فى جزيرة دنلوس الواقعة فى قلب بحر إيجه ، وفرض عليه نفوذه وسيطرته ، وكان يضفى من فوق الصخرة على كاهنه وحيه ، حيث كان الإعتقاد أن الإله يجيب على سائليه عن أمور الغيب من خلال كاهن .

أمـا أثينا Athena (مـينرفـا Minerve) التى انتـشـرت عـبـادتـهـا فى كل اليونان ، وبخاصة فى المدينة التى سميت على إسمها ، فهى إلهة العقل والفنون، وتروى الأساطير أنها كانت قد قضت زمنا فى مخ أبيها ، قبل ولادتها ، هكذا ارتشفت حكمة وذكاء أبيها . وقد شيد البارثينون فى أثينا فى النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد فوق انقاض الأكروبول (٤٤٧ - ٤٣٢ ق . م) من أجل تخليد المدينة وإلهتها أثينا . وقد احتوى المعبد على تمثال للإلهة من رقائق ذهبية وعاجية ، وبلغ ارتفاعه إثنا عشر متراً ، وترى أثينا - ضمن منحوتات أعلى الواجهة الشرقية ، وبوزيدون إله البحر يتنازعان على ملكية أتيكا المصورة على الواجهة الغربية للمعبد ، حيث تصور مولدها فى حضرة آلهة الأوليمب . وقد

صور الفنان العظيم فيدياس فى منحوتاته على جدران هذا المعبد أهل أثينا مع كبار آلهة الأوليمب والحكام الأسطوريين . وهذه النقوش بطول ١٦٠ متـرا ، تصور الأحداث الرئيسية للموكب الدينى العظيم ، الذى كان يقام اكراما لأثينا كل أربع سنوات ، وتظهر فيه وهى تهدى آزاراً مقدساً كقربان يهبه الأثينيون لألهتهم فى احتفال مهيب . وأما افروديت Aphrodite (أو فينوس Venus) فهى إلهة الحب والجمال ، وتحكى الأسطورة أنها خرجت من زبد البحر ، وقد كان لمنافستها مع هيرا وأثينا ، أثر كبير فى نشأة حرب طروادة . ومن بنيها كيوبيد Kupid (أو ايـروس Eros) إله الحب ،ومن بناتها ثلاث يطلق عليهن «الحسان». وقد حرص أهل اليونان القدماء على تمجيد أبطالهم الذين ترجع اليهم الأساطير الفضل فى تأسيس مدينة اليونان ، فنصبوا لهم التماثيل وأقاموا المعابد من أجل تكريمهم .

الفنون الأغريقية فى عصر الإزدهار

العمـــــارة الإغريقيـــــــــة

تميزت المعابد الإغريقية بالفخامة ، حيث استخدمت فى تزيينها النقوش البارزة والنافرة المحمولة على أعمدة ضخمة ، وقد استخدم فى بنائها الحجر والرخام فى نظام هندسى دقيق . وقد شيدت على الأكروبول (المدينة المعلقة) المعابد ومنازل الطبقة الحاكمة . ومنذ القرن السادس قبل الميلاد أخذ الطراز الدورى شكله الثابت ، مثلما هو فى معبد أبولون فى دلفى ، والذى بنى عام ٥٤٨ قبل الميلاد ، أما معبد البارثنون فى أثينا فقد بنى على هضبة الأكروبول (فى القرن ٥ ق . م) للإلهة أثينا بارثينوس .

واتخذ طرازاً دورياً ، وهو يمثل ذروة العمارة وذروة الفن . وقد أعيد بناؤه عام ٤٤٧ ق . م . بإشراف النحات فيدياس Phidias على قاعدة مستطيلة ترتفع على الأرض بثلاثة أدراج ، وقد صورت مشاهد من الأساطير الإغريقية ، زينت الواجهة الشرقية من المعبد بطريقة النحت النافر ، يمثل ولادة أثينا ، أما الجهة الغربية فقد نحتت بمشهد لعراك أثينا مع إله البحر بوزيدون Poseidon ، ونقش على مربعات الإفريز بالنحت البارز عراك اللابيث مع القنطور Centor وزين إفريز، يقع فى الرواق الموصل إلى البناء الداخلى ، بمشهد يصور حشود يحملون الهدايا، وحملت فيه النسوة الكساء المطرز لوضعه على تمثال أثينا . وتشهد هذه المنحوتات على تقدم فى تشكيل الملابس وثنياتها ، حتى أصبحت أشكال البدن ،

يمكن أن نتفهمها من تحت الطيات ٠ وقد جاءت الملامح فى صور الآلهة المقدسة المنحوته فى إفريز البارثينون هادئة ومفكرة ٠ وفى وسط القاعة الأولى فى المبنى الداخلى أقيم تمثال أثينا بارثينوس للنحات فيدياس ، الذى كان مسئولاً عن أعمال النحت والحفر النافر مع تلاميذه ٠٠ لقد وجد فى البارثينون العمود الكورنثى ، والإفريز الذى يدور حول المبنى من الداخل والخارج ٠ وهناك أيضاً معبد زيوس فى الأولب الذى بنى كنموذج مثالى للطراز الدورى ٠ أما معبد هفايستيون Hephaisteion فكان مخصصاً لعبادة إله النار والصناعة ٠ وأما معبد أركتيون على الأكروبول فى أثينا فهو من أشهر العمائر الأيونية التى تميزت بطرازها الأكثر رشاقة وزينة ، وكان مخصصاً لعبادة إله البحر بوزيدون ٠ إن النقطة الجوهرية فى هذه العمائر ، أنها جميعاً محل عناية وإهتمام من الخارج ٠ وقد أعيد تخطيط الأكروبول فى عصر بركليس بعد أن دمره الفرس ، فى القرن الخامس (٤٩٩ ق ٠ م) بعد أن هزمت الإغريق الأيونية جيوش دارا الثالث ملك الفرس ٠ وقد تركت الحروب الفارسية فى أثينا حالة لاتستطيع معها ان تنفق على المشاريع العامة ٠

رسوم الخزف الإغريقى

وباستطاعة المرء ان يتعرف على تاريخ اليونان لفترة تبلغ حوالى الف سنة من خلال دراسته لرسوم الخزف اليونانى ، ذلك إذا ما نظر اليها على أنها تمثل مرآة للحضارة اليونانية ، ومصدراً لمعرفة الحياة القديمة ٠ فعلى سطح هذه

الأوانى الخزفية ذات الأشكال الرشيقة والدقيقة رسمت الأساطير الإغريقية وخاصة بعد عام ٦٠٠ ق ٠ م ٠ وعندما تطورت الموضوعات بعد ذلك أصبحت تستوحى مشاهد من الحياة ، وتصور عادات الناس ٠ ومعظم الموضوعات فى هذه النوعية من منتجات الخزف كانت ترسم على أرضية سوداء بحيث تترك أماكن الرسم بلون الآجر ، ثم يقوم الفنان بتوضيح الوجوه بخطوط دقيقة ٠

النحت الإغريقى

استعمل النحات الأغريقى الرخام والبرونز فى صناعة تماثيله التى تميزت بواقعيتها ، واحترامها لقوانين النسب والمنظور ومبادىء الجمال ، وقد اعتنى فى نحتها بثنيات الأقمشة اللينة ، وبالأوضاع التى تبرز جمال الجسم ، وفى توضيح التعابير والحركات ، وقد اقترب من الواقع ٠ ان ما كان يهتم به النحاتون فى اليونان لهو الإيقاع والواقعية ودراسة التفاصيل ، والدليل على ذلك تمثال المصارع المحفوظ فى متحف اللوفر ، وتمثال فينوس اسكلان ، وزيوس – هستيا Histiea ٠ وهناك لوح منقوش بطريقة النحت النافر من ثلاث الواح تعرف بألواح لودوفيزى ، والجزء الأوسط منها يمثل ولادة فينوس ٠ أما اللوحان الجانبيان فيمثل احدهما امرأة تحرق البخور والآخر يمثل عازفة للمزمار ٠

ومن أشهر النحاتين فى المرحلة الكلاسيكية الأولى ميرون ، الذى ولد عام ٤٩٥ قبل الميلاد ، ومن أعماله تمثال رامى القرص (٤٥٠ ق٠م) الذى أظهر فيه

مقدرته على تمثيل الحركة من خلال وضع رياضى . وقد رفع ذراعه اليمنى وفى يده قرص يهم برميه ، وساقه اليسرى على وشك الحركة إلى الأمام . وقد حاول بولكليت ان يرسخ من خلال تماثيله قواعد التوازن فى الجسم الإنسانى فى وضع الحركة ، فقدم معياراً رياضيا سماه القانون Canon ، ومن أشهر أعماله حامل الرمح Doryphore ، ويمثل نحت فيدياس قمة الفن الإغريقى الكلاسيكى ، ومن أعظم أعماله تمثال زيوس فى معبد الأولب ، وتمثال أثينا بارثينوس ، وهما من الذهب والعاج ، ومن آثاره فى البارثينوس عدد أربعون تمثالا - أما فى الجهة الشرقية فهناك نحتاً بارزاً يمثل ولادة أثينا ، وفى الجهة الغربية آخر يمثل صراع أثينا وبوزيدون .

وكانت التعبيرات القوية قد ظهرت فى شكل الإنسان ، وخاصة فى منحوتات براكستيل Praxitele ومنها تمثال ابولون ، وتمثال هرمز يحمل ديونيسوس ، وتمثال فينوس - ميلو المحفوظ بمتحف اللوفر . وقد ارتسمت على وجوه أعماله تعابير هادئة جذابة ، وأضفى على عيونها تأثيراً حالماً . وهناك سكوباس Scopas الذى ولد عام ٤٢٠ قبل الميلاد وكان يمتاز بمقدرته على إبراز العواطف الإنسانية والإنفعالات النفسية ، وليسيب Lysippe النحات المبدع الذى اعتنى فى أعماله بإبراز الحركة ، وتمتعت تماثيله برشاقة ومثالية طاغية ، وفى أعماله ميلاً واضحاً تجاه الإحساس والشعور به . وقد ازدادت فى صياغتهم لصور الأشخاص الفردية والواقعية .. ويعتبر براكستيل أفضل من نجح فى تشكيل الصفات المادية فى القرن الرابع قبل الميلاد . أما عندما ازدهرت كورنثيا

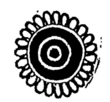
وازدادت القابلية لحياة الترف ، وظهر الطراز الكورنثى ، بدأ التعبير فى صيغ الأشكال الآدمية يظهر بقوة واضحة حتى أصبحت الدلالة الجسمانية لهذه الأشكال تبدو ملموسة وطبيعية ٠

فن التصوير الإغريقى

ازدادت أهمية التصوير الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، عندما برز إسم المصور بولجنوت Polygnote فى أثينا عام ٤٧٠ ق ٠ م ٠ ، الذى كلف بتزيين بعض القاعات فى دلف وفى أثينا ، ومن أهم مناظره الإستيلاء على طرواده المستوحى من أدب هومير ، ورغم قلة اعتنائه بالتدرجات اللونية ، أو لعامل التظليل، إلا أنه من خلال الإستعانة بإمكانات الخطوط والرسم ، قد أظهر فى مثل هذه الرسومات اهتماما بالمنظور والمشاهد الطبيعية ، وتأكيده فى ملامح الوجوده على مايعبر عن المعانى العاطفية ٠

وهناك أيضا ابوللودور Abollodore الذى اعتمد فى لوحاته الملونة على استخدام المنظور والظلال ، من أجل التعبير عن موضوعات تاريخية ، بأسلوب أكثر حيوية وواقعية وحركة ٠ أما زوكسيس Zeuxis فهو أول من رسم بناء على أصول راسخة فى المنظور والتظليل ، ويقال عنه « ولقد بلغ إتقانه فى نقل الموضوع ومحاكاته للواقع ، أن صور مرة طفلاً يحمل عنقوداً من العنب يكاد يكون واقعياً ، حتى أن العصافير كانت تتهافت عليه وتنقره » (٢٦) ٠ وفى القرن

الرابع قبل الميلاد بزغ نيسياس Nicias رائدا لمدرسة أثينا فى التصوير . أما أبيل Apelle فقد رافق الإسكندر المقدونى ، فأنجز عددا من الصور ، منها صورة للإسكندر نفسه وقد اتخذ شكل زيوس ممسكاً بالصاعقة . وعندما سافر إلى مصر بعد موت الإسكندر ، عاش هناك فى رعاية البطالسة ، وامتاز بموضوعاته المبتكرة ، ومن أشهر لوحاته فينوس وهى تخرج من البحر ، التى استوحى بوتيتشيللى موضوعه منها ، وأيضا لوحة النميمة .





الفن الهلنستى

بعد ان قضت قوات الإسكندر المقدونى على دارا الثالث ، ملك الفرس ، أثناء المعركة الحاسمة فى موقعة ايسوس Issos عام ٣٣٣ ق٠ م ٠ ، تحررت المناطق الأيونية الإغريقية ، وزحفت قوات الإسكندر تجاه الشرق (على سورية ومصر) وأسست الإسكندرية ، واستولت على بابل وبلاد فارس ، وهناك تزوج المقدونى من أميره تدعى روكسان ٠ ومع انطلاق الإسكندر ، الذى كان شديد العناية بالثقافة والفن ، حيث تتلمذ على يد الفيلسوف أرسطو ، ومع فتوحاته إنتقلت مصادر الفن من بلاد الإغريق إلى البلاد الشرقية ، حتى ان أصبحت الإسكندرية وانطاكية ورودوس مراكز أساسية لحضارة جديدة ، تعرف بالحضارة الهلنستية ، التى برزت معالم شخصيتها الروحية وتطورت ٠ وبعد موت الإسكندر المقدونى استقل بطليموس بمصر وفينيقية ، وسيلوقوس بآسيا الصغرى وسورية وانتيجون بمقدونيا ٠ أما فى مصر فقد استقر طابع الفن الإغريقى بكل قواه ٠ فرغم احتفاظ النحت المصرى فى العهد البطلمى بالطابع الفرعونى الأصيل ، إلا أن هناك آثار ظهرت فيها الأصول الإغريقية بشكل كامل ، مثل تمثال النيل الذى أنتجه أحد النحاتين فى الإسكندرية ، ففيه بدا النيل فى هيئة شيخ مضطجع يحيط به ستة عشر طفلاً يمثلون إرتفاع مستوى المياه فى النهر وقت الفيضان ، أما تمثال فينوس – ميلو ، المحفوظ بمتحف اللوفر فقد عثر عليه فى رودوس ، وكذلك تمثال النحات كاريس تليمذ ليسيب المخصص لـ« ربه النصر – ساموتراس » (ق ٣ ق ٠ م) والمحفوظ بمتحف اللوفر أيضاً ٠ وهناك كذلك تمثال

اللاوكـون Laocoon كـاهن طـروادة الذى نصح مـواطنيـه ان يرفـضـوا الحـصـان الخشبى ، فكان جزاؤه ان دست اليه الآلهة أثينا ثعـابين ظهرت فى التمثال تحيط به وبولديه وهو يحاول إزاحتها بيأس .

وبالإضـافـة إلى مـاتميـز به النحت الهلنسـتى من واقـعـيـة فـاقت النحت الإغـريقى ، فـإن الشـرق قـدم لهـذا الفن مـا عـمل على الإرتقـاء بواقـعـيـتـه إلى المستويات الروحية ، حيث استطاع الفنان الهلنستى أن يظهر من خلال تعبيرات وجوه تماثيله تأملات حالمة نفذت عبر النفس فكشفت عن أسرارها ، بقدر استحوذ به الفنان على مشاعر المشاهدين فهزها وأثار العواطف الراقية من خلال المعانى المختلفة ، خاصة وأنه تمكن من التمييز فى مثل هذه الأعمال بين تعابير الزمن على وجوه الأطفال والشيوخ وعلى أجسامهم .

ومن أشـهـر المعابد المصرية التى بنيت فى العـهد البطلمى ، مـعبد إدفـو ، الذى بنى عام (٢٣٧ ق . م) ، وهو يعد نموذجاً للفن الهلنستى المصرى . أما معبد دندرة (القرن الأول ق . م) الذى بنى للمعبودة هاتور فيمتاز بسقفه ذى الدائرة المنقـوش عليـهـا الأبراج الفلكيـة ، وهـناك أيضـاً فى جـزيرة فـيلة مـعـبـد لإيزيس قد اشتمل على أعمدة من النوع المركب تعكس عمارته عناصر هلنستية واضحة .



طراز الفن الأتروسكى

سكنت شعوب الجنس الآرى الهندى فى الجنوب من إيطاليا حوالى القرن العشرين قبل الميلاد . أما توسكانيا وامبريا فقد استعمرها الأتروسك الذين أتوا من ليديا فى أسيا الصغرى واستقروا على سواحل إيطاليا ، فى أواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وقد نقلوا معهم الميثولوجيا والعقائد الإغريقية . وقد استمر تأثير الحضارة الاتروسكية على الرومان حتى القرن الأول قبل الميلاد ورغم ذلك فقد دلت آثار الأتروسكيين ومعتقداتهم على مدى اتصالهم بالحضارات الشرقية - الآشورية والفرعونية والبابلية. فمثلاً كانت المعبودات وأشكال الآلهة ، هى صور من الآلهة التى كانت شائعة فى الثقافات الأسيوية ، وقد اقتبست موضوعاتهم الدينية من بلاد وادى الرافدين . وفى متحف فلورنسه نماذج من تماثيل أتروسكية منها تمثال للإله هاديس Hades ، وتمثال الإله ميزقا وتمثال لعنزه Arezzo ، كما رسمت على جوانب بعض الأدوات مناظر تمثل الحياة اليومية ، وصور الموتى ، وهم يسيرون أو يركبون العربات فى طريقهم إلى مستقرهم فى هاديس .

ظل فن النحت الاتروسكى جامدا ، خلال فترة إقامة الأتروسك فى إقليم توسكانيا فى أواسط إيطاليا ، وبعد ذلك ظهرت الأجسام فى المنحوتات أكثر حركة وخاصة فى أعمال النقش البارز والنافر . أما التوابيت التى صنعت من المرمر فكان ينقش عليها بطريقة النحت النافر مشاهد الصيد والإحتفالات ، وقد

شاع فى القرن الثالث قبل الميلاد تقليد حرق جثث الموتى ، ووضع رمادها فى التوابيت ، تبعاً لعقيدتهم فى الموت ، حيث ينظرون اليه على أنه نهاية قاسية يتبعها حياة غامضة بعد حياة مظلمة على الأرض ، على عكس عقيدة الإغريق الذين رؤا فيه طمأنينة أبدية . لقد بنى الاتروسكيون مقابر اعتبروها مساكن للبدن والروح معاً ، وملأوها بمناظر من أجل إغراء الروح بالبقاء فى مدينة الموتى . وقد ملئوا هذه المقابر بكل مايحتاجونه ، وأحاطوها بصور تمثل الولائم وحفلات الرقص لكى تعيد إلى ذاكرتهم حياتهم الأولى فى الحياة الآخرة فى مملكة الإله هاديس Nades . والواقع ان حياة الاتروسكيين كانت محاطة بمجموعة من قواعد التحريم ، ولقد اعتقدوا ان الآلهة تعيش فى الطيور ، وتعبر عن وجودها الزوابع والرعد . وماشغل الاتروسكيين هو الموت ، وفكرة الرحلة الثانية ، وذلك هو السبب فى تزويدهم لموتاهم بمقابر تليق بطبقتهم .

وفى مقابر تاركوينا Tarquina عثر على رسوم ملونة ، وكذلك فى مقابر مدينة أورفيتو orvieto كانت الصور المرسومة على توابيت الموتى ، قد استعمل فيها الظل والنور ، وروعيت فيها قواعد المنظور فى تسجيل المناظر الجنائرية والمشاهد المستوحاة من الأساطير الأغريقية بالغراء والبيض أو الشمع الذائب ، وقد اعتنى الفنان فى مثل هذه الأعمال بإبراز التعبيرات النفسية والعاطفية من خلال ملامح الوجوه المرسومة .

ومنذ عام ٧٠ ق . م كانت العمائر الرومانية تقسم جدرانها من الداخل برسوم تصور عليها موضوعات أسطورية أو من الحياة اليومية . أما الرسوم

الجدارية الرومانية فتستمد أهميتها من تجسيدها لهيئات الآلهة المقدسة وكأنهم بشر حقيقيون . وأول الرسوم الجدارية الرومانية التى عثر عليها فى منزل أغسطس (القرن الأول ق . م) ويسمى ببيت « ليفيا » Livia ، عبارة عن مناظر طبيعية ، تحكى قصص الحب الإلهية ، تعيد للذاكرة موضوع برسيه ، وهو يطلق سراح اندروميدا Andromeda ، وفى البيت عثر على رسم فى جناح الحريم من القصر يصور منظر الإستعداد لزواج بطريقة بانورامية . ورسم آخر يصور عشرة أشخاص ، انشغل كل واحد منهم فى عمل ما . وقد جمع الموضوع بين الواقع والطقوس الغامضة . تظهر العروس جالسة مستغرقة فى التأمل ، وتجلس أفروديت إلى جانبها ، وهى تحاول ان تلمسها ، لتعدها لحياتها الجديدة . وتقف قريبة منها فتاة تصب العطر ، وشاب قوى البنية يتحلى بإكليل من الغار يمثل الإله هيمينايوس راعى الزواج . وقامت واحدة من النسوة تنشر البخور وأمسكت أخرى بقيثارة . وتتضح فى هذه الرسوم الطريقة الهلنستية التى جمعت بين الروح الرومانية ، والتعبير عن المشاعر الوجدانية بطريقة مستقاة من فنون الإسكندرية بأسلوب الفريسك .

وفى العهد الإمبراطورى اتضحت فى تماثيل القياصرة الرومان التأثيرات الإغريقية المثالية حتى عهد اغسطس (القرن الأول ق .م) ففى تمثاله ظهر بملابس الإله مارس رافعاً ذراعه يخطب بين الناس ، وقريباً من قدمه كيوبيد . وكانت التماثيل الدينية الرومانية منقولة عن نماذج لتماثيل الآلهة الإغريقية . أما النقوش البارزة على عمود تراجان فقد تميزت بملامحها الرومانية البحتة .

الفـــن الرومــــــانى

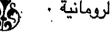
عندمـا تمركـزت السلطة فى رومـا فى يد طبـقـة القـواد ، حـيث تطلب الأمر التعبير عن مظاهر الترف ، أقيمت التمـاثيل لمشاهـير رجال البلاط بعد ان كانت فى الماضى مكرسـة للآلهـة والأبطـال الأسطوريين عند الأغـريق ٠ وقـد كـان الفن الرومانى قد تأثر بالطرازين الأتروسكى واليونانى القديم ٠ ان للإسكندر المقدونى الفضل الأكبر فى التعريف بالعالم اليونانى على نطاق واسع ، ولقد كان أرسطو بمثابة الرمز الأبوى لهذا العصر ٠ أما النحاتون الأوائل فى عصر الأمبراطورية الرومـانيـة فكانوا من الإغـريق ، حـيث تميز فنهم بالواقـعيـة وبقـوة التـعبـير ، وقد اتبعوا فى ممارستهم لفنهم قواعد الطراز الإغريقى وبخـاصـة أسـاليب الفنانين الكبـار أمـثـال فـيـدياس وبولكليت وليـسـيب كـمـا أعـادوا إنتـاج نسخ من التمـاثيل الشهيرة ٠

لقد برزت الزخرفة فى العمـارة الرومـانية لتعبر عن أهمية الفردية والتشبع بغريزة حب العظمة ٠ وتتجلى روعة المعمار الرومانى فى بانثيون هادريان (القرن الأول الميلادى) كـأول بناء عظيم ، انحصر اهتمام المعمارى فيه بالداخل دون المظهر الخارجى ٠ وكان هذا المعبد مكرسا لآلهة الفلك السبعة ، أما القبة فكان لها مغزى رمزى ، فهى تمثل قبة السماء ٠ ولقد تحولت الواقعية التى عهدناها فى أعمال البارثنون فى الحضارة الإغريقية إلى تجسيد معانى الفردية والذاتيــة

فى معبد البانثيون . لقد أصبح المتعبد يمارس انفرادية دينية بينه وبين المعبود ، وذلك من أجل ضمان سرية العبادة .

وأكثر اللوحات الجدارية المكتشفة فى بومبى ذات أصل إغريقى نفذت فى عهود رومانية . وكانت موضوعاتها مستقاة من الأساطير الإغريقية ، أو تسجل احداث المعارك ، وقد نفذت هذه الرسوم بطريقة الفرسك التى تستخدم فيها الألوان المزوجة بالماء على ملاط من الجير المبلل .

وفى العصر الرومانى فى مصر ظهر فن صور الوجوه الجنائزية ، التى كانت تغطى التوابيت . وقد تحقق لهذا الفن الأزدهار العظيم . وهذه الصور ترسم عادة على قطع خشبية . وأقدم النماذج منها ، يرجع إلى القرن الثانى الميلادى ، وجه يغطى مومياء عثر عليها فى مقابر سقارة عام ١٦١٥ ، كان يحقق غرضاً متعلقاً بطقوس الدفن ومرسوم بالشمع على الخشب . ويمكن ملاحظة السمات المستقاة من الفن الرومانى ، فى أساليب تصفيف الشعر ، وطراز الملابس ، وأنواع الحلى التى ظهرت بها الشخصيات المصورة ، ومعظمها بدت مرتدية الثوب المثبت طرف منه على الكتف الأيسر ، ويتدلى فى اطواء مسترسلة ، من أردية أصحاب الوظائف المدنية . غير ان هذه الصور تميزت بقدر كبير من الحيوية ، جعلها نمطاً أصيلاً . فحتى عندما ضمت مصر الى الإمبراطورية الرومانية ، وصارت إحدى ولاياتها ، ظلت الثقافة المصرية ، وحتى القرنين الأول والثانى تتمتع بقوة تأثيرها ، فتغلغلت الطقوس الجنائزية وأساطير الآلهة الفرعونية فى الثقافة الإغريقية الرومانية .



الفولكلور والحياة الإجتماعية

يشكل الفولكور ، أو الفنون الشعبية ، جزءاً من تراث الإنسانية ، فهو يمثل تقاليدها ، وذاكرة شعوبها ، والمتحف الحى لحضاراتها . والفولكلور عرضة للتبدل والتقلب مثل كائن حى ، أو يتغير إطاره ، ويوائم ويحور ، فهو صورة للإنسان الذى يبدعه . ولذا فهو عصى على التعريف الدقيق ، ويتعذر على التحديد . وقد ظهر الإصطلاح « فولكلور » فى منتصف القرن التاسع عشر فى كتابات و . ج . تومس ، ومنذ ذلك الوقت بدأ عهد جديد من دراسات الفنون الشعبية ، بعيداً عن مجال الآثار التقليدية . وقد شمل مفهوم الفولكلور ملامح الثقافة المادية، مثل أساليب الزراعة وأشكال العمارة وعلاقتها بالأجناس وبالتقاليد المتوارثة عبر الزمان . ويشمل المصطلح إضافة إلى ذلك ، التقاليد المنقولة شفاهة أو كتابة ، على مر الأجيال ، عبر وسائل التعبير التلقائية التى ابتدعها الوجدان الإنسانى . وحديثاً اتسع تعريف المصطلح فشمل الاعياد والموالد والرقصات الشعبية ، وكذلك الأساطير المحلية والحكايات الخرافية ، والحكم والأمثال والطرائف ، مما يشكل عقلية الإنسان الواعية واللاوعية لمجتمع ما ، وفى عصر معين . وكانت الحركة الرومانسية قد صورت مفهوم الفن الشعبى الذى يشكل عنصراً أساسياً فى مذهبها ، على أنه يمثل ظاهرة «طبيعية» فى مقابل الظواهر المصطنعة . فنظراً لأن أنواع من أنماط الفن ، ومنها الأغانى أو الرسوم الشعبية لاتنسب إلى مؤلف محدد ، فذلك فى رأى الرومانسيين هو دليل على قدرة الجماعة على الإبداع التلقائى . غير أن الفولكلور

أداة أثيرة للإبداع والتعليم ونقل القيم ، نظراً لقدراته الشعرية وقوته الرمزية ، وما يتيحه من إمكانيات التفريغ الإنفعالى . والفولكلور بمعناه الواسع المتمثل فى ثقافة تقليدية وشعبية ، لاغنى لنا عنه ، إنه المرآة التى تكشف عن أصولنا وجذورنا ، وهو يصدر عادة عن جماعة معينة ، وينهض على التقاليد ، وتعبر عنه الجماعة أو بعض أفرادها كإنعكاس للذاتية الثقافية والاجتماعية للمجتمع . وتنتقل معايير الفولكلور وقيمه شفاهة ، أو بطريق المحاكاة ، أو بطرق أخرى ، ومن أشكاله الأدب والموسيقى والأساطير والرسم والمعمار ، وسائر الفنون .

ويتميز الفن الشعبى بملامح تقليدية ، وبنزعة المحافظة على القديم ، أما بالنسبة للفنان الشعبى فإن القديم يمثل القوة المحركة لفنه فهو يرتكز على التقاليد والخبرات والتجارب التى تصله بتراثه ، وتشكل شخصيته القومية . وكان جوستاف لوبون قد أشار فى كتابه « الحضارة المصرية » إلى الإكتشافات التى عثر بواسطتها على لعب مصرية قديمة فى المقابر « كخيال الظل ذى المفاصل ، وكالعرائس والحيوانات والأوانى والأدوات المصغرة . »[٢٧] وكانت الدمية لها أهميتها فى مجال ممارسة السحر قديماً ، نظراً للإعتقاد فى إمكانية تحول الصور إلى حس ، وأن الوحدة الجزئية فى الكيان المستقل يمكن أن تمثل الكيان كله ، وتنوب عنه . ومن ثم يمكن استخدام أى جزء من الإنسان أو الحيوان الذى يراد إيقاع الضرر به ، ولو كان خصلة شعر ، لإتمام العملية السحرية . فمن المعلوم ان القاعدة الأساسية فى العقائد السحرية البدائية الإقتناع بإمكان استبدال الشبه بالشبيه ، واستبدال الجزئى بالكلى . وكان الساحر غالباً يشكل

صورة للشخص المراد إيذاؤه من الطين أو الشمع ، فيضيف إلى تمثاله خصلة من شعر هذا الشخص أو قطعة من ثوبه ، يحصل عليها منه بالحيلة ، ثم يتلو تعاويذه ، وبعدئذ يصبح جاهزاً لإيذاء صاحب الأثر وهمياً ، بدق مسمار في عضو من الدمية ، اعتقاداً بأنه سيصيب الشخص بالمرض فى نفس المكان ، أو بأن يقرب الدمية من النار لأجل أن يصاب صاحبها بالحمى ٠ ولايزال البدائيون فى القرى المصرية يعتقدون فى وإمكان استخدام السحر بهذه الطريقة التى وردت فى النصوص الفرعونية (٢٨) .

وفى مجال صناعة الفخار الشعبى نعثر على نماذج أنتجت فى فاخورة مصر القديمة ، تشير إلى الصلة التى تجمع بين العمل الفنى الشعبى والتقاليد القديمة ، حتى فى نظام ورش الإنتاج ، التى لاتختلف عن مثيلاتها فى المجتمعات القديمة ٠ فحتى أواخر الخمسينات من هذا القرن كانت تنتج أشكال تشبه أشكال المسرجة ، التى كانت منتشرة فى عهد الفسطاط القديمة ، غير أنها تنتج كلعبة يوضع بداخلها قليل من الماء ، ويصدر عنها صوت كصوت البلبل ، إذا مانفخ فيها الطفل ، وقد عرفت هذه اللعبة بإسم البلبل ٠ وفى نفس الوقت كانت تنتج فى هذه الفواخير ، وإلى عهد ليس ببعيد ، عرائس فخارية تستخدم كشمعدان فى مناسبة « سبوع ميلاد الطفل » ، ولهذا الشكل مثل فخارى يرجع إلى الفسطاط محفوظ بدار الآثار الاسلامية بالقاهرة ، مما يشهد على استمرار المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة من خلال ممارسات الفنان الشعبى ٠ وهكذا أظهرت دراسة الفنون الشعبية الرابطة بينها وبين التقاليد الموروثة ، مما يعد

منطلقا تحليلياً ، تفسر فى ضوئه جوانب من المظاهر الإجتماعية وعقائد الثقافات التى ذهبت أزمانها ، وبقى أثرها متغلغلاً فى تقاليد الفن الشعبى . حتى أنه باستطاعة المرء ان يعثر فى أشكال صناعة الفخار ، الذى كان ينتج فى محافظة قنا فى أواخر القرن الثامن عشر ، مايدل على المام صانعها بالأشكال الفرعونية القديمة ، مما ساعد على احتفاظ هذه الصناعة بجودتها . حتى الاساطير والحكايات الخرافية ، التى نشأت ضمن تشكيل العقيدة المصرية الفرعونية منذ آلاف السنين ، ظلت تتناقل عبر العصور من خلال وسائل التعبير الصورى والشفهى بطريقة لاشعورية . ويظهر أثر ذلك فى مراسم حفلات الزواج والأعياد، وفى إقامة أشكال الزينة ، وفى فنون الوشم ، وفى صناعة الفخار ، وصناعة عرائس الحلوى من السكر ، وأيضاً فى الرسوم التى تصور قصص الفروسية ، مثل أبو زيد الهلالى والزير سالم .

وكانت الأسواق الخاصة ببيع لعب الأطفال التى على هيئة تماثيل تسميها العامة فى مصر بـ « العرايس » تنتشر فى القاهرة ، منذ عهد الفاطميين . وهناك رواية وردت فى كتاب أحمد تيمور بعنوان « خيال الظل » كشفت عن الدور الثقافى والإجتماعى للتماثيل الشعبية التى كانت ، إضافة إلى كونها وسيلة للهو واللعب ، تمثل آداة أو وسيط للتعبير عن مواقف التمرد السلبى ضد قسوة الحكام ، ويقول تيمور : « لما زاد ظلم الحاكم بأمر الله الفاطمى ، وكان سبباً لإحراق مصر (الفسطاط) عمل أهلها تمثالاً لامرأة من جريد وقراطيس ، بخف وإزار ، ونصبوه فى طريق الحاكم ، بعد أن وضعوا فى يد المرأة رقعة كأنها

ظلامـة ، فلمـا رآها الحـاكم غـضب ، لأنه كـان قـد منـع النسـاء من الخـروج فى الطريق ، وأخذ الورقة منها ، فإذا فيها ما استعظمه من السب ، فأمر بالمرأة ان تؤخذ فوجدوها من جريد ، وعلم أنها من عمل أهل مصر ، فاشتد غضبه ، وأمر عبيده بإحراق المدينة ، فأحرقوا ثلثها ونهبوا نصفها ٠ »[٢٩] اما ناصر خسرو، فى رحلته (سفرنامه) إلى مصر الفاطمية (سنة ٤٤٠ هـ)، فيحدثنا أنه شاهد من أشكال تماثيل الحلوى التى تصنع بمناسبة الأعياد ، شجرة ذات أغصان وأوراق وثمار من السكر ٠ وفى خطط المقريزى ، نقل عن « التاريخ الكبير » للمسبحى أنه حدث فى شهر رمضان (٣٨٠ هجرية) أن حمل صاحب الشرطة قصور السكر ، والتماثيل ، وأطباقاً فيها تماثيل حلوى ٠ وروى عن ابى على الروذبارى (توفى سنة ٣٢٣ هـ) من أئمة الصوفية أنه اشترى أحمالا من السكر الأبيض ، وطلب من صانع الحلوى أن يعمل له من ذلك السكر جدارا ، عليه شرفات ومحاريب على أعمدة منقوشة ٠ وهناك تمثال قد أهدى للمتنبى مصنوع من السكر واللوز الذى يسبح فى العسل ، على هيئة سمك يسبح فى عسل ٠ وقد ذكر المقريزى أن خزانة الجواهر والطرائف الفاطمية كانت قائمة على أرجل ، تصور الوحوش والسباع ٠ والتماثيل المصنوعة من العنبر كثيرة ، منها تماثيل لطاووس من الذهب المرصع بالجواهر ، وعيناه من الياقوت الأحمر ، وريشه من الميناء ، ومنها ديك من الذهب ذو عرف كبير من الياقوت ، وتمثال بستان مصنوع من الفضة المذهبة ٠ وقد كان بعض العرب يتخذون حمالات الأزيار من التماثيل ، على هيئة سلحفاه ، برأس أو برأسين ٠ ومن صور الحيوانات الخيالية ، تمثال غول إتخذ مقرعة للباب الكبير بمسجد قجماس الإسحاقى بالقاهرة ٠٠وهناك

تماثيل من الطين ، قال عنها ابن ابى الحديد فى شرح نهج البلاغة : « ومن أعاجيبهم أنهم كانوا إذا طالت علة الواحد منهم وظنوا أنه به مسا من الجن ، لأنه قتل حية أو يربوعا أو قنفذا ، عملوا جمالا من طين ، وجعلوا عليها جوالق وملأوها حنطة وشعيرا أو تمرا ، وجعلوا تلك الجمال فى باب جحر إلى جهة المغرب ، وقت غروب الشمس ، وتحايلوا على من به علة من مس الجن ، فإذا ما أمسك بها ظناً منه أنها جمال حقيقية ، وحاول سحبها ليغنم ماتحمله من الجوالق ، انهارت وسقطت بما عليها ، فيحدث ذلك فى نفسه رد فعل أثره ، فيسبب لصاحب العلة فزع شديد من هول ماشاهده ، ويكون فيه شفاؤه وبرؤه ٠ وهذه من مزاعم العرب فى زمن جاهليتهم »(٣٠) .

وعندما تتبدد الأسطورة تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى منها ، تنحدر الى سطح الكيان الإجتماعى أو ترسب فى اللاشعور ، هكذا تظل عقيدة ثانوية أو ضرباً من ضروب السحر٠ » وكثيراً مايتحول إلى محاور رئيسية تعاود صياغتها فى حكايات شعبية ٠ »(٣١) وهكذا تميزت الحكايات الشعبية عن الأسطورة المقدسة ، لأن الأسطورة لاتحكى بمعزل عن مناسباتها ، وتحتفظ بقدر من القداسة فى نفس من يعتنقها ، وغالباً يقوم العرافون والسحرة القادرون بالإيحاء على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية فى تمثيلها ٠ أما الحكاية الشعبية فيمكن أن تروى فى أى مكان وفى أى وقت ، وكذلك أبطال الملاحكم رغم أن لهم قدرات فائقة ، الا أنهم بشر ، فقط تعاونهم الآلهة وأشباه الآلهة ٠

الفـن الأفريقـــــى

عندمـا أقـيم مـعـرض الفن الأفـريقى فى باريس عـام ١٩٢٠ ، فى قـاعـة «دوفامبيز » Devambez أثار هذا الفن إعجاب جمهور كبير نسبياً . وكان جوبيدو قد اعترف قبل ذلك ، فى عام ١٨٥٤ بأن الفن الزنجى يتمتع بقدر كبير من الملكة الحسية ، التى هى فى رأيه ، جوهر الفن الأصيل . أما كتاب كارل اينشتاين Carl Einstein الذى طبع ١٩١٥ فهو أول دراسة متخصصة حول موضوع النحت الأفـريقى ، وأمـا جـون بارو John Barrow فهو من أبرز الذين جابوا الجنوب الأفريقى :

ولقد ظلت الجماعات ذات الصبغة الريفية ، التى تعيش على زراعة الأرض حـريصـة على الروحـانيـة ، التى تعنى الإيمان بمبدأ يظل حـيـاً بعـد الجـسم ، ويستوجب ذلك ان يحسب حساب أرواح الموتى ، القادرة على التأثير فى الأحياء وذلك بإرضـائها عن طريق الهبـات . ويبـدو أن هذا الإعـتـقـاد فى وجـود عـدد من القوى أو الأرواح هى سمة فى مختلف صور أديان الزنوج ، اما شعائر العبادة فتقام لهذه القوى فوق الطبيعية ، وتخصص تماثيل وصور وأشياء أخرى تستخدم كوسيط بين الناس . وبين هذه القوى غير المنظورة ، وتربطهما برباط رمزى .

ونظراً لسـهولة مادة الخشب ومناسبته للنحت فقد إستخدم فى صناعة الأقنعـة والتمـاثيل فى أفريقـيا ، وخاصـة فى مناطق الغابات ، وكـانت الأقنعـة

الخشبية تستخدم فى التنكر ، وقد تزين بإضافة الألياف أو الأصداف ، أو خصل الشعر أو بقطع خزفية أو بمسامير نحاسية الخ . . وكذلك كانت ترصع التماثيل فى الفن الأفريقى بأجسام غريبة ، من أجل تمثيل العيون . ورغم انتشار التماثيل الخشبية فى النحت الزنجى ، الا أن هناك أعمالاً من الحجر عثر عليها فى روديسيا وسيراليون . أما فى ساحل العاج فقد عثر على تماثيل صغيرة على هيئة حيوانات وفرسان مصنوعة من الطين المجفف فى الشمس ، استخدمت كلعب أطفال ، كما عثر على قطع برونزية مرسوم عليها أشكال هندسية أو رموز لدى جماعة الأجنيس Agnis ، والأشانتيس Achantis . وهناك دمى وحلى صدرية مصدرها الكونغو ، فى مناطق الغابات ، . ومن الملاحظ ان النحات الزنجى

لايتقيد فى صناعة مثل هذه الأعمال الفنية بالنزعة الطبيعية ، رغبة فى الممارسة الحرة . وقد كتب النحات التكعيبى الحديث جاك ليبشتز Jacques Lipchitz مقالاً جاءت فيه عبارات مثل : « وهو يفهم من التناسب شيئاً مختلفاً حتماً عما نراه كالنسب الطبيعية للتجسيم الإنسانى ، وهى نسب ليس لها من قيمة إلا بالإعتماد على علم التشريح ، وليس انطباع التناسب الذى يمكن ان يستمد منه . » أما الرسام الحديث خوان جرى Juan Gris الذى اعترف بالقيمة الجمالية العالية للفن الزنجى ، فكتب يقول : « ان النحوت الزنجية تعطينا البرهان القوى على إمكانية وجود فن مضاد للفن المثالى ، هى من حيث أنها صادرة عن روح دينية ، مظاهر مختلفة ودقيقة لمبادىء كبرى ولأفكار عامة . فكيف لايسع الناس قبول فن يصل . . . ، إلى تشخيص ما هو عام كل مرة بشكل جديد ؟ ، انه عكس الفن الإغريقى الذى كان يقوم على الفرد ليحاول ان يوحى بالنموذج المثالى . »[٣٢] وكان قد عثر

على بعض أعمـال الرسم فى تلال تسـوديلو Tsodilo فى جنوب غـرب بوتسـوانا Botswana في صحارى كالاهارى بجنوب أفريقيا ، صنعتها قبائل البوتشبمتى « وتتميز هذه الرسوم بروعة فى تنفيذها ، ويعتقد أن من رسموها سلالات نزحت إلى أعماق الصحراء هرباً من قدوم المزارعين السود والبيض »(٣٣) .



تمثال من ايفى ، جنوب غربى نيجيريا

وفى إيفى التى تقع جنوب غربى نيجيريا ، ويعتبرها شعب اليوربا حتى اليوم ، مدينة مقدسة ، كان الفنانون يشكلون رؤوساً من الطين وتماثيل برونزية ، فى أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر ، وقد انتقلت هذه الطريقة فى صنع التماثيل إلى مملكة بنين فى القرن الثالث عشر ، على درجة عالية من الإتقان ٠

وقد كانت صناعة التماثيل الصغيرة من منحوتات إيفى ، سواء تشكلت من الطين أم من الحجر أو البرونز تجمع بين الواقعية والمثالية ، وبمرونة تشكيلها ونبل تعبيرها ، وكثيرا ماترسم على وجوهها علامات طولية ٠ وتعد تماثيل بنين البرونزية التى صنعت بطريقة القولبة الشمعية ، مثلاً رائعاً للنزعة الطبيعية فى فن النحت فى أفريقيا السوداء ٠

أما التماثيل التى ترجع إلى بنين (من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر) فهى تجمع بين نزعة محاكاة الطبيعة وبالأسلوب التنميقى ٠ وتقع بنين فى جنوب غربى إيفى ، ويحتمل أنها غدت مملكة فى القرن الثانى عشر ، وقد القت الإكتشافات الأثرية فى بنين الضوء على تطور فن النحت البنينى ، الذى يستخدم فيه القوالب الشمعية فى صناعة التماثيل البرونزية التى وصلت إلى أوج تطورها فى حضارة إيفى – بنين ٠

وفى بابوا غينيا الجديدة تمسك الناس بالديانة المعروفة باسم « حوية المادة» ، وهى مبنية على تفسير متطلبات الأرواح التى كانوا يعتقدون أنها تبعث الحياة فى سلوك النباتات والحيوان والصخور بطريقة مقصودة وغامضة . وهناك



تمثال وجهى من حضارة ايفى - بنين

رسوم عثر عليها فى دور عبادة بمدينة يولوبو فى إقليم مابريك الشمالى فى بابوا غينيا الجديدة ، أستخدمت فيها الأصباغ على غمد أوراق النخيل المربوطة معاً بالخيط ، فى تزيين دور العبادة أثناء ممارسة الطقوس الخاصة بتلقين المبتدئين أصول الديانة القديمة ، ويزين سقف دار العبادة بوجوه مرسومة على هيئة صفوف . وقد عثر فى هذه المنطقة على قناع مصنوع بمهارة من الريش المتعدد الألوان ، وكان يستخدم هذا القناع لإثارة الخوف ، وهناك قناع آخر صنع فى قرية كوروك من إطار خشبى ، وفيه الصقت بالإطار عصى يعلوها ريش النسر لتكون شبه دائرة ضخمة .

أما فن مالنجان فى شمال غينيا الجديدة فهو مشهور بصنع التماثيل المحفورة على الخشب ، التى لها أهميتها فى المجتمع ، لأنها ترمز إلى استمرار الحياة . وكانت تماثيل مالنجان محور الأعياد التى تقام تخليداً لذكرى الأسلاف أو بمناسبة بلوغ الشباب سن الرجولة . وهذه التماثيل عادة تحفر وتطلى برسوم غريبة بطريقة النقش المخرم . وكانت الرسوم الزخرفية التى تزدان بها التماثيل الخشبية ملكاً لشيوخ العشيرة ، وهم الذين يشرفون على وضع الرموز والأشكال المناسبة فى مكانها الصحيح . وهكذا ساعد فن مالنجان على توارث الرسوم أباً عن جد . وقد تقضى العشيرة عدة سنوات فى إعداد التماثيل الخشبية المهيبة التى تتضمن عدداً وافراً من الموضوعات الأسطورية ، والحيوانات الطوطمية التى هى رمز العشيرة ، والصور التى تمثل الأحداث التاريخية . وكانت تجمع التماثيل فى أماكن منشأة من أعواد الخيزران المغروزة فى الأرض بالقرب من

مقبرة العشيرة . وقد صنعت الأقنعة المزدانة بالأقمشة والريش وأوراق الأشجار والأليالف . وكان لها شأن كبير فى الأعياد الخاصة ببلوغ الشباب سن الرجال، أو فى احتفالات تخليد ذكرى الأجداد . وهكذا كانت تماثيل مالنجان أكثر من مجرد « أعمال فنية » بل كانت جزءاً من الطقوس التى هى إحدى السمات البارزة لنظام اجتماعى كامل .

ان الفن الزنجى يمتلك العناصر الأساسّية للفن العظيم ، والفنان الزنجى ، كما يصرح بذلك جوبينو « يملك الموهبة الحسية حتى الدرجة القصوى ، والتى لولاها ماحدث فن . ربما لم يكن واعيا لهذه الموهبة ، وكان يستعملها بصورة متقطعة ، ومن ثم ، بصورة شاملة فى خدمة مجموعة طقوس ، فذلك هو مفتاح حل لغز الحيوية التى لاتنضب »(٣٤) .



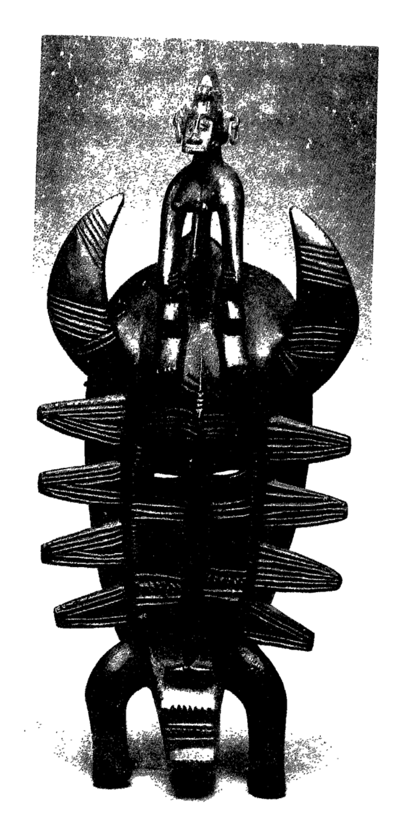
الفن الأفريقى فى متاحف أوربا

وقد أصبح للفن الأفريقى ، منذ الحرب العالمية الأولى ، تأثيره الواضح على مذاهب الفن فى أوربا فى العصر الحديث . فكانت قد جلبت أول النماذج الفنية من دوجون Dogon بواسطة الملازم لويس ديسبلاجنز Louis Desplagnes ، « بعد زيارته الكشفية للسودان الفرنسى (تشاد) فى الأعوام من ١٩٠٣ حتى ١٩٠٦ ، وقد احتوت أساساً على ثلاثة أبواب لمخازن غلال ، وسلتى غذاء شعائريتين ، وقفل باب منقوشين . »(٣٥) ومن الواضح ان إحدى نتائج الزحف الأوربى على أفريقيا ، فى نهاية القرن الماضى ، هو الزيادة الهائلة فى حصيلة النماذج الاثنوجرافية ، التى دخلت المتاحف الأوربية ، كما بدأت مثل هذه النماذج فى الظهور فى سوق جامعى التحف الفنية . ومن الطبيعى ان كل دولة أوربية قد استجلبت أكثر مقتنياتها من تلك المناطق الأفريقية ، التى كانت واقعة تحت نفوذها فى فترة الإستعمار . ذلك فإن الجزء الأعظم من الغنيمة التى تم الحصول عليها من دولة « بنين » ، كان من نصيب البعثات البريطانية (الكشفية – التأديبية فى عام ١٨٩٧) ، والتى عرضت ضمن مقتنيات المتحف البريطانى ، (متحف بيت – ريفرز Pitt- Rivers ، بمدينة فارنهام Farnham ، بمقاطعة دورست Dorset) ، ورغم أن كمية ضخمة قد اشتراها التجار الإنجليز من المتاحف الألمانية ، فإن الجزء الكبير لم يقع فى أيدى التجار ، وكان ينقل إلى المتحف الحكومى فى ليفربول ، حيث صارت ليفربول الميناء الرئيسى للسفن المبحرة إلى غرب أفريقيا البريطانية . ومن مقتنيات المانيا أعداد هائلة ، من منحوتات

الكاميرون – الألمانى . وكان متحف الكونغو (الذى يسمى الآن بالمتحف الملكى لأفريقيا الوسطى ، تيرفورن Tervuren) ، يقوم بتجميع مقتنياته الضخمة من فنون الكونغو . وتعد المقتنيات الفرنسية المصدر الرئيسى للأعمال الفنية الأفريقية، وبخاصة التى تم جلبها من ساحل العاج Ivory Coust ، والجابون Gabon . غير أن معظم المنحوتات المنقولة من المستعمرات الفرنسية كانت قد أتت من المناطق الساحلية . ومثلما هو الحال فى بقية المستعمرات الأوربية ، فإن سياسة الإحتلال قد استغرقت سنيناً ، وحتى عشرات السنين ، وبخاصة فى ساحل العاج ، لم يتم اخضاع بعض القبائل فيها ، ونتيجة لذلك فإن المنحوتات المنقولة من المستعمرات الفرنسية فى ذلك الوقت ، قد اقتصرت بشكل كبير على الأنماط الساحلية . هكذا كانت غالبية القبائل ، فى المناطق الواقعة تحت النفوذ الفرنسى، تسكن المناطق الساحلية . فى باجا Baga ودان Dan ، و ووبى Wob، وآجنى Agni ، وبول Baule ، وفون Fon ، ودا هومى Dahomey ويوروبا Yoruba، والكنغو Kongo . وقد جلبت أفضل الأقنعة من دان ومن ووبى فى جنوب غرب ساحل العاج . اما أقنعة فانج Fang فكانت ذات واجهات بيضاء ، وأما تماثيل كوتا Kuta المكسوة النحاس فكانت مخصصة لطقوس الدفن . ومن أقنعة جريبو Grebo ، قناع جلب من منطقة ساساندرا Sassandra وأهدى لمتحف توركاديرو فى عام ١٩٠٠ ، وهذه النوعية من الأقنعة يصنع شعر رأسها من ريش، واللحية من ليف النخيل . وكان الرسام بيكاسو قد امتلك قناعاً من أقنعة ووبى ، وقد

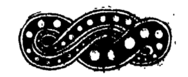


تمثال من باجا بغينيا ، يجسد الفن الأفريقي الفكرة أكثر مما يسجد المظهر البصري



قناع سترفر ، شمال ساحل العاج ، انه وسيلة للوصول إلى عالم تسكنه الآلهة والأرواح ، ورمز للعالم الخفى وجماله فى الخيال والتجريد

ظهر معلقاً فى حائط غرفة طعامه فى منتروج Montrouge ، فى رسم أنجـــزه الفنان بالقلم الرصاص فى عام ١٩١٧ ، وكانت تبدو فيه العين اليمنى تبرز إلى الخارج كما التلسكوب . ولم يكن بيكاسو الوحيد من بين فنانى عصره الذى تعلق بأعمال الفن الأفريقى بشكل وثيق .



طــــراز فــــن البـــــاروك

بين العقيدة الصوفيــة والحيــاة الأرستقراطيـــة

تدل كلمــة « باروك» (٣٦) على طراز معمـارى نشـأ فى أوائل القرن السـابع عشر ، وانتشر بعد ذلك فى بلدان أخرى ، ثم جاءت الكلمة تشير إلى فنون أخرى، مـثل النحت والرسم والموسـيقى والشـعـر . لقد انتـشـر فى أوربا هذا الطراز فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت ترسخ فكرة تصور الطبيعة على أنها تجمع بين الإتساق والإنسـجام والوضوح فى آن مـعاً . ويتميـز هذا الفن بميل نحـو اظهـار الحـيـوية والحـركـة وجيـشـان العـاطفـة ، على نقـيض الإتجـاه الكلاسيكى ، الذى كان يهدف إلى محـاكاة جمال مادة العالم فى صور متسقة ، تمثل الواقع ، وتميز بنزعة نحو النظام ومراعاة الحدود الصـارمـة . أمـا الأسلوب البـاروكى فكان يسـتعين على عكس ذلك بكل مـايتحدى الوحدة المزعومـة ، ويسعى إلى إيثـار « التـوسـع » على « التـعـمق » ، وإلى التـبـاين على الإنســجـام ، وإلى الإشـادة بالكم المتكرر إلى مـالانهاية ، والتطور فى اتجاه تهجين الثقافات والطرز

والإتصال الخصب بين « طبائع » متنوعة . ولقد كان المؤرخ السويسرى للفن هـاينيـريش وولفلين (١٨٦٤ - ١٩٤٥) أول من حـاول تقـديم تعـريفـا لمصطلح ان طراز البـاروك . فى كتـابه « عـصـر النهضـة والبـاروك » (١٨٨٨) وقـد مـيـز بين الطراز البـاروكى والطراز الكلاسـيكى . فـبـينمـا يعـتـمـد الفن الكلاسـيكى على الخطوط ، فيبرز حدود الموضوع ويعزله فى نظام مغلق ، يقوم على توليفه من



فن الباروك – تمثال سانت تريزا للنحات بيرنيني

المسطحات التى تآلف بين عناصر واضحة التباين ، نجد الفن الباروكى على عكس ذلك يعتمد على مبدأ التصوير ، تقوم بين موضوعاته ، وبين الوسط المحيط علاقات طبيعية على أساس من العمق فى نظام مفتوح ، وكل لايتجزأ لايعنيه إلا العلاقات فيما بين الأشخاص المرسومة دون توضيح شخص بعينه . وقد استخدمت فى العمارة الأعمدة الملتوية ، مثل التى أنجزها النحات الإيطالى بيرنينى (١٥٩٨ - ١٦٨٠) فى مذبح كاتدرائية سان بطرس فى« الفاتيكان « انه نحات روما والمهندس المعمارى لطراز الباروك الذى أتقنه تماماً واستثمره بقوه من خلال تصاميمه المعمارية الواثقة ، لقد كان بالنسبة لعصره يحتل المكانة التى كان يحتلها ميكل انجلو فى عصره . »[٣٧] لقد جعل بيرنينى من الكاتدرائية المركز المهيب للبابوية فى روما . وقد تجلت عبقريته كنحات عندما أظهر قدرته على بث الحركة والحياة وقوة الإيهام فى أعماله . وفى مجال العمارة ابتكر بيرنينى خلفية فخمة مرتبة ، وفقاً للأعراف الثابتة لـ « الحكايات » التى ترويها الصور والتماثيل الإيهامية . وتميزت منحوتاته بحيوية ، وبحرارة الإيمان الدينى حتى فى أعماله التى استقى موضوعاتها من الأساطير القديمة ، كما هو بالنسبة إلى تمثال « أبولو ودافنى » (١٦٢٢ - ١٦٥٢) بفيلا بوجيزى . لقد استطاع من خلال هذا التمثال ان يخلب لب الناظر ، عندما استغل التحول الذى يحدث لجسم الحورية فيصبح شجرة غار ، لكى يصيب المشاهد بالذهول ، ويحرك فى نفسه الإحساس بالدهشة . ان تمثال بيرنينى « نشوة القديسة تريزا » (١٦٤٤ - ١٦٥٢) ، فى مصلى كورنارو بسانتا ماريا ديلا فيتوريا بروما ، هو آية من آيات النحت الباروكى، يجسد معنى الروحانية ، ويعبر عـن الدنيويـة فـى نفس

الوقت ، وفيه تصوير درامى للوجه الصوفى · واستطاع بيرنينى ان يسجل من طيران السهم الذهبى ، فى اللحظة التى تسبق نفاذه إلى قلب القديسة الصوفية، وان يلتقط فى نفس الوقت النشوة ، وحالة التجلى ، التى أشرقت بها قسماتها ، وأيضا يعكس نظرة المجتمع الملكى الأرستقراطى تجاه مثل هذه المعانى · لقد جاء دور الفن الذى ألغيت فيه الحدود بين الحياة والفن تماماً · وفى رسم السقوف فى القصور استخدم الفنانون فى روما أساليب ايحائية للخداع فى رسومهم بالتشكيلات المعمارية ، التى تحاكى الأقبية ، والأطر الخشبية ، والتماثيل البرونزية والرخامية ، التى يمرح عليها نور ذهبى ، وتنتشر فيها مشاهد أسطورية تنبض بالفرح والحركة والثراء الإبداعى ·

ان الباروك هو أسلوب فى الرسم ، وطراز فى المعمار ، بل هو ظاهرة ثقافية ، وجدت أصدق تعبير عنها فى الفنون ، وموقف تجاه الحياة انثبق عنه احياء الطاقات الثقافية والقيم الجمالية · وقد كان فنانو الباروك يغرمون بالجانب الحسى للأشياء ، ويعتنون فى وصفها بتفصيل وتنميق · وأيضاً يميلون إلى التعمق فى أغوار الحياة أو الأبدية وتأمل أسرارهما · وقد حصل الإتجاه الباروكى على أبلغ تعبير عنه فى الأدب والموسيقى وفى العمارة والرسم على نحو غاية فى الوضوح · وفى علاقة ديناميه بين السيطرة على الشكل ، والرغبة القوية فى خلق الإحساس بالحركة ، والشغف بالتفصيلات الزخرفية · أما ايطاليا فهى التى لعبت الدور الكبير فى ظهور فن الباروك ونشرة فى أنحاء أوربا · إنه الفن الذى نشأ نتيجة لظهور الملكية المطلقة ، حيث أصدر ملوك القرن السابع عشر

الأقوياء أوامرهم ببناء القصور الفخمة ، فغدت الكنيسة تنعم برعاية هؤلاء الملوك. وقد بدت القصور فى عصر الباروك مثلها مثل صور الأشخاص المرسومة فى هذه القصور تعكس الإحساس بمعنى التغنى بفضائل أصحابها ، وذلك ما أراده أمراء الباروك من الفنانين بأن تضخم أعمالهم وأن تمتدح مناقبهم .

ويستطيع المرء ان يكشف فى كثير من أعمال باروكية عن رغبة فى ابراز المشاعر المنمقة ، والتأكيد على الوضعيات الحركية المبالغ فيها فى نحت التماثيل، واتباع أسلوب متكلف فى استخدام الإستعارات . وقد شاعت فى الموضوعات الدينية هنا الصور المفزعة التى تمثل الشخصيات الدينية والتى لها دور فى قصة الآلام .

يعبر فن الباروك فى إيطاليا عن مثل أعلى دينى وسياسى ، بينما فى فرنسا كان يعبر عن مثل أعلى سياسى محض ، أما فى أسبانيا فإن الدين قد أدى دوراً أساسياً فى نمو أسلوب الباروك فيها . وقد عرف فيرنر فايسباك فى كتابه « الباروك وفن الإصلاح المضاد » ، على أنه رد فعل مناهض لوثنية عصر النهضة . وفى عمارة الكنائس الأسبانية بدت النقوش خلف كل مذبح تشبه فى شكلها أقواس النصر ، التى تقوم على أعمدة وقواصر حافلة بالزخارف ، وترتفع العقود المغطاة بالرسوم ، المموهة عادة بالذهب ، ومنذ أن اشتهر الشكل السليمانى ، عندما استخدمه بيرنينى ، فى بناء قبة كنيسة سان بطرس ، بنى على غرارها المعمارى خوسيه دى شوريجويرا (١٦٦٨ - ١٧٢٥) فى الظلة

الضخمة ، فى كنيسة سان استبان بسلمنقة ، التى انشئت على ستة أعمدة «سليمانية » ملتوية جسيمة . مما أشاع جواً من الحيوية والحركة ، فى مثل هذه الأمثلة التى يوجد مايشابها ، ومن حيث روعتها ، فى مدن الأندلس ، مثل لوسينا ، وبريجو ، وقرطبة ، وغرناطة . وقد تجلت الحساسية الباروكية فى

أعمال الفنان الأسبانى الجريكو (١٥٤١ - ١٦١٤) ، المتمثلة فى الحركات المصورة ، والتى تنزع إلى أعلى ، وفى الجرأة فى صياغة الأشكال الطبيعية بأسلوب مبالغ فى استطالتها . لقد حقق فى فنه ذروة الوجد الصوفى فى إطار مذهب « المانرية Manarism .

أما الكنائس ذات الطابع الباروكى فى الأندلس فقد جمعت ، فى بنائها بين الخيال والأناقة ، واستخدم فى تزيينها الخشب المنقوش ، والقرميد المصقول ، ونقوش الجص ، وانتشرت فيها التماثيل المكسوة بالألوان المتعددة ، التى استطاع الفنان بتلوينها أن يوحى للمصلين بأنهم أمام جزء من الواقع . وفى أشبيليه اشتهر خوان ماتينيز مونتانيس (١٥٦٨ - ١٦٤٩) بأعماله ذات الألوان المضيئة والإيماءات المعبرة . وقد شهد القرن الثامن عشر ظهور إتجاه نحو مزيد من الحركة والرشاقة والألوان المشرقة ، فى مجالات الزخرفة وتزيين التماثيل ، وكانت تركب بها عيون بللورية وشعر ، رغبة فى زيادة الإيهام ومضاعفة الإحساس الدرامى ، ونحتت فى أشبيلية تماثيل صغيرة من الطين المحروق ، حظيت بإعجاب واسع النطاق ، وهذه الطريقة استخدمها النحات الغرناطى خوسيه ريسوينيو (١٦٦٥ - ١٧٥٧) بمهارة . ورغم هجرة الرسام الأسبانى

خوسيه دى ريبيرا (١٥٩١ – ١٦٥٢) إلى نابولى ، فإنه استطاع ان يؤثر فى الرسامين فى جميع أنحاء أسبانيا ، بفضل قوة نزعته الواقعية ، وتميز أعماله بالألوان الجميلة والأخاذة ، وقد حذا حذوه دييجو فيلاسكيز (١٥٩٩ – ١٦٦٠) الذى أبدى المهارة التقنية فى الإيحاء بالجو والضوء ، وتمتعت لوحاته بحيوية فى توزيع الأضواء ، وبجرأة فى ضربات الفرشاة ٠

ان الفن الباروكى طراز معقد يستمد من تعقيدة خصوبته ٠ فهو فن اللحظة الآنية وذروة الحركة السريعة ، مشحون بالإنفعالات الحزينة ، ويجمع فى أسلوبه بين العظمة واللاواقع ، ويزخر بالألوان والأشكال المرسلة فى الفضاء والتشكيلات المعمارية الخداعة ، التى تنبثق منها مجموعات من الأشكال الرمزية على صفحة السماء الزرقاء الفسيحة ، فى نموذج لاينتهى من الأردية الهفهافة ، والحلقات الذهبية ، وتبث فى مشهد العالم المثالى بحيوية صور أكاليل الزهر ، والملائكة ، ورموز الأساطير القديمة ٠

لقد واءم فن النحت الباروكى بين التعبير الدينى والتعبير الأسطورى ، وأفرز ذلك التهجين التعبيرى نظاماً رمزياً متسقاً ٠ لهذا نلاحظ كيف استعان الفنانون فى أعمالهم بشخصيات أسطورية من أجل ترجمة معانى صورية معينة٠ فالفنان فى القرن السابع عشر يريد ان يعرب عن شىء يتجاوز الخطوط والألوان والمنظور ، ويمس مشاعر الرائى وخياله ، بتحطيم الحواجز بينه وبين المشاهد وبإضافة طابع من« اللامتناهى » على رسمه ٠ ولعل الثورة التى أحدثها

كارافاجيو (١٥٧٣ - ١٦١٠) فى فنه ، خلال حياته القصيرة ، كانت ترمى إلى طبع الحياة اليومية بطابع القداسة ، لقد مهد بفنه لظهور الرسم الباروكى ، عندما عنى بتأكيد التوتر العاطفى الحاد ، بإستخدام النور والظل من أجل تحقيق قوة تعبيرية ، وبالجرأة فى تشكيل التكوينات الدينامية ، والإيهامات اللافتة للنظر .

كانت قد تميزت جداريات المصور الإيطالى كوريجيو (١٤٩٤ - ١٥٣٤) بشيوع النور وبجرأة فى تناول الفراغ ، وبقوة التعبير فيها ، حتى بدت وكأنها بمثابة شهادة بالإيمان . أما موضوع اللوحة الجدارية الضخمة التى رسمها جيوفانى لانفرانكو (١٥٨٢ - ١٦٤٧) فهو « صعود العذراء » على قمة كنيسة سانت اندريا ديلا فالى (١٦٢٥) ، وتصوير مجموعة من الأشكال التى تحلق إلى أعلى ، كأنما تحملها رياح عاتية لتقتحم قبة السماء ، وهناك تذوب فى الفضاء الباهر بالسماء الرمزية ، فى رشاقة وسهولة ، بتقنية تخلب الألباب ، بما تثيره من إيهامات وإيماءات رائعة .

واللوحة الجدارية « رؤية القديس فيليب » (١٦٦٤ - ١٦٦٥) ، التى تزين قبة تسيسا نوفا للفنان بييترو دا كورتونا ، تمثل شكلاً جديداً من أشكال الإيهام فى القرن الثامن عشر ، مما يعد سمة ، تجمع بين فنانى الباروك ، الذين أرادوا أن يضيفوا إلى أعمالهم عناصر إيهامية ، تتمثل أحيانا فى الطابع التشكيلى للرسوم التى تختلط بتشكيلات الجص الزخرفى لإضفاء سمة واضحة من البروز ، وفى تخطى الرسوم الإطار المعمارى للعمارة ، بحيث تصل الى تجاويفه وإلى

الفراغ الحقيقى داخل المبنى ، وبفضل محاولات الفنان الباروكى من أجل تحقيق اندماج فراغ اللوحة والفراغ الواقعى ، امتزجت تأثيرات الرسم بتأثيرات النحت. ويتحرك الفراغ بإستخدام الأساليب الإيهامية ، ويغدو وسيلة للتعبير الوجدانى من خلال حركة متموجة نابضة . ان لوحة كورتونا تتمتع بجرأة وأصالة فى تحقيق النزوع إلى أعلى ، وقد جمعت بين عناصر من الجانب الإلهى والحياة اليومية معا .

ان الفن الباروكى على صلة وثيقة ونشيطة مع البيئة بهدف تحويلها إلى منظر مقدس ، يذكر الإنسان بـ « الايمان » أينما ولى وجهه . وقد انعكست حالات الصوفية التى بدت على سمات التماثيل ، وقد انكشفت الحجب عن السماء فى الصور الإيهامية التى زينت العقود ، عندما بزغت فى القرن السابع عشر فكرة تقضى بضرورة تقديم العقيدة فى أشد صورها حيوية كوسيلة للتذكير بأحكام الدين والتبصر فيها مليا بلا انقطاع ، والتوسل بالخيال فى تحويل العالم إلى « مسرح » ، والنظر إلى « المعبد » على أنه مسرح مقدس ، تطبق فيه أحكام الدين . هكذا يمثل طراز فن الباروك عقيدة تود أن تصبح جزءاً لايتجزأ من الحياة اليومية ، إضافة الى أنه يعبر عن سلطة أولئك الذين عهد اليهم بحماية الدين ، القساوسة والأمراء ، إنه فن يجمع بين الشعبية والفخامة فى آن معاً .



الفن والمجتمع فى العصـــــر الحديـث

الفن فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

واذا كان مايميز فن عصر النهضة الأوربى هو التركيز على مبادىء الشكل، بهدف دعم الواقع واعطائه طابعاً مثالياً ، فإن حركة « المانرزم » التى ظهرت مع النزعة الأرستقراطية وقفت بإتجاهها الكلاسيكى ومفهومها عن « الجمال » فى مواجهة النزعة الطبقية . أما فن الروكوكو فيمثل نهاية تطور الفن الذى ينتمى إلى مفاهيم عصر النهضة ، حيث بلغ التصوير الموضوعى للأشياء تلك الدقة والسهولة كمبدأ عام للحيوية . لقد كان هذا الفن أقدر على التعبير عن المفاهيم والمضامين الإنفعالية للغة الطبقة الوسطى ، منها إلى اللغة الإصطلاحية الشكلية لعصرى النهضة والباروك ، لما يتمتع به هذا الفن من أسلوب تصويرى ، وتقنية إنطباعية .

ان مبدأ تسخير الفن أيام حكم الملوك فى فرنسا ، وتمكن الطبقة الأرستقراطية من فرض طريقة لتوجيه الفن فى اتجاه إرضاء الأذواق الشخصية، قد دفع الفنانين للإلتجاء إلى الأساليب التاريخية ، والأساطير الخيالية . وعندما تأكد عامل إحساس الفرد بذاتيته وأهميته ، نتيجة لقيام الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩ ، عاد الإنسان رمزاً للتعبير الفنى عن المشاعر والأفكار فى أعمال الفن . وهكذا أصبح النظر إلى الفن فى تلك الآونة ، على أنه الوسيط لإعداد الناس

وتربيتهم إجتماعياً ، وطريقة للتعبير عن الواقع ٠ وأعطى الفنانون الأهمية تجاه تاريخ شعوبهم بغية تقديم صيغة قومية فى مجالات الفن والثقافة ، وكانوا ينهلون من التراث البطولى مايحفز على نشدان الحرية ، غير أنهم كانوا ، وفى نفس الوقت يتطلعون إلى ملاحظة الواقع الحقيقى ، بل وينتقدونه ٠ اما فى السنوات العشر الأواخر من القرن التاسع عشر فقد تأكد الأسلوب الأكاديمى والنزعة الأسلوبية ، والتخلى عن مبدأ دراسة الحياة والبيئة ٠

القرن العشرين والتطور الحاسم فى الفن

أما التطور الحاسم فى فن التصوير الفرنسى ، الذى حدث فى أواخر القرن التاسع عشر ، فنجده مرتبطاً بأعمال مانيه وديجا والتأثيريين ٠ أما الحقيقة الإنسانية التى امتلكت الرغبة ، والتى تبناها أساتذة الفن فى القرن العشرين ، والذين أتوا من بعدهم ، فكانت هى التعامل مع موضوعات الفن بأساليب متعددة ، والتعبير عن الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس ، وبهذا المفهوم تخلى الفنان الحديث عن مهمة إيهام المشاهد بصورة مقنعة عن الحقيقة المدركة ، وسعى إلى تقديم حقيقة ذاتية مستقلة ، وجديدة ، أكثر صدقاً وحداثة ، وعالمها هو الفن ذاتة ٠

وفى مجال الزخرفة والعمارة ، كانت فى لندن قد صدرت مجلة الأستوديو The Studio التى عملت على نشر الأفكار الحديثة فى أواخر القرن التاسع

عشر. لقد تطلع الفن الحديث إلى الماضى ، وفيه حنين إلى الطبيعة ، وإلى عالم ماقبل الصناعة ، ومن ثم كان تذوقه الخيال وتعامله مع المواد التقليدية ، يطوعها تبعاً لإلهامات الفنانين ، ويزيد ثراء بمواد جديدة ، وكثيراً ماتشترك عناصر متنوعة فى عمل واحد بطريقة غير متوقعة . ومن مصادر الهامة أيضاً الإغرابية ، أى الرغبة فى الأشياء الغريبة ، وقد أصبح الفن الحديث أول حركة عالمية فى القرن العشرين ، وهو بعالميته ، واستخدامه الإبداعى للأشكال والمواد يرتبط إرتباطا عميقاً بعصره ، ويرتبط كذلك بضرب من الخيال .

كان قد صاحب حملة نابليون إلى مصر عام ١٧٩٩ أكثر من ١٢ عالما ، ومعهم تعليمات بأن يدرسوا ويصنفوا الآثار المصرية . وعندما نشرت نتائج أعمالهم فى مجلدات ضخمة بعد عام ١٨٠٩ ، وضعت الأسس لموجه أوربية هدفها الإستيحاء من العمارة والفنون والحرف الفرعونية . وعندما ظهرت أصداء الفنون المصرية واساطيرها فى أعمال الفنانين الأوربيين ، كان ذلك الإتجاه يطمح إلى صبغ الفن بقدسية روحية وبخيالية ورمزية ، كأحد تيارات الفن الحديث الرئيسية. ويمكن أن نرى تأثيراً فرعونياً مباشراً فى الكثير من الزخارف والحلى التى أنتجها فنانون مثل « جايار » ، و« جوتريت » و« جورج فوكيه » ، فى أوائل القرن العشرين ، التى ظهرت فيها أشكال زهرة اللوتس والجعران ، والإله المجنح حورس .

وكانت بروكسل فى السنوات ١٨٨٠ – ١٨٩٠ موطناً من مواطن الطليعة الفنية ، ودعت جماعة الإستاطيقا الحرة La Libre Esthetique إلى معرضها السنوى عام (١٨٩٣) الفنانين الأجانب الأكثر أصالة . ومنذ عام ١٨٩٠ صار المعرض مفتوحاً للفنون التطبيقية ، واشتمل على الكتب المصورة والنسجيات المرسمة والخزف ، وقد عرض « جوستاف سيروربيه بوفى » Gustave Serrurier (١٨٥٨ – ١٩١٠) أشياء أحضرها من بلجيكا مصنوعة فى انجلترا . أما هنرى فان دى فلده Henry Van de Velde (١٨٦٣ – ١٩٥٧) فقد اضطلع بنقل أفكار وليم موريس الإجتماعية والفنية بالكامل ، وفى عام ١٨٩٥ صنع بنفسه ديكور منزله ، والتصميمات والأثاث ، وأوراق الحائط ، وأدوات المائدة . وفى عام ١٨٩٨ أسس هنرى فان فى بروكسل ورشته الخاصة بفنون الصناعة والبناء والزخرفة ، وقد استقر به المقام فى المانيا عام ١٩٠١ ، وهناك ذاعت أفكاره عن الفنون

الزخرفية ، ونظريته عن الزينة الحية المتولدة من دينامية الخط الذى يمثل حركة الحياة الداخلية . أما فى المانيا فكان قد افتتح صمويل بنج Samuel Bing (١٨٣٨ – ١٩٠٥) قاعة للعرض أطلق عليها اسم « الفن الحديث » ، عرض فيها هنرى فان دى فيلده Henry Van de Velde (١٨٦٣ – ١٩٥٧) ، ولوى كومفور تيفانى Louis Comfort Tiffany ، وفيلكس فالوتون Felix Vallotton ، وكونستانتين مونييه Constantin Meunier وبعض هذه الأعمال عرضت فى درسدن عام ١٨٩٧ فى معرض الفنون الدولى ، ومن بعد أصبح فان دى فيلده الرائد الطليعى لحركة Jugendstil وهى الترجمة الألمانية لعبارة « الفن الحديث » Art Nouveau . وفى ميونخ اكتشف الجمهور أعمال المصور الهولندى جان

توروب Jan Torop (١٨٥٨ – ١٩٢٨) الذى اثبت تميزه برسومه للشعور المتموجة لنساء جاوة . أما المصور ريتشارد ريمر شميت Richard Riemr Schmid من ميونخ أيضاً ، فقد مزج الفن الحديث بالتقاليد المحلية ، وفى عام ١٩٠٠ عرض فى باريس لوحته « غرفة هاوى الآثار »، وشارك فى تأسيس « ورش الفنون والحرف التى عملت على رفع المستوى الجمالى للأشياء المتداولة فى الحياة اليومية . أما أوتو ايكمان Otto Eckmann (١٨٦٥ – ١٩٠٢) فهو الذى أضفى على الرسم والطباعة رؤية جديدة ، وقد أظهر مقدرة فى رسومه على تصوير التحولات إلى نبات ، والنبات إلى أوز ، وحتى الحروف تتشابك فتتحول إلى سيقان نبات تتسلق فى نضارة ومرح . أما برلين فقد تجلت فيها الحياة الثقافية بمفهومها العصرى منذ ان أبدع أوجست اندل August Endell فى زخارفه عالماً ذا أشكال عضوية خيالية وغريبة ، واستخدم فى كل شىء نفس التناسق فى الألوان بمفهوم الفن الحديث Jugedstil .

. ومن رواد الفن الحديث النمساوى (الانشقاقى) Secession فى فينيا جوستاف كليمت (١٨٦٢ – ١٩١٨) ، الذى ابدع لوحات جصية حائطية مستوحاة من موضوع السيمفونية التاسعة لبتهوفن ، عرضها عام ١٩٠٢ ، وفى نفس العام عرض جوزيف هوفمان Josef Hoffmann (١٨٧٠ – ١٩٥٦) ، وهو فنان « انشقاقى » نحتا تجريدياً وتكعيبيا ، يمثل نقطة تحول هامة فى تاريخ الفن الحديث بفيينا . وبتأثير أسلوب هوفمان تفوقت الأشكال الهندسية المجردة فى مجالات الزخرفة ، وقد استخدم فى صنعها حرفية بارعة دقيقة . والتيارات الفنية

النمساوية الحديثة ترى فى استغلال الأشكال الشعبية وسيلة لخلق فن وطنى حقيقى ، وذلك ليتضح أيضا فى اتجاهات الفن فى المجر حديثاً باسانيده الفولكلورية . وذلك يرجع إلى أثر أفكار أتو فاجنر ، فى الفترة بين الحربين العالميتين . وكان من أنصار الأفكار الجديدة فى الفنون الوجيه ايرنست لودفيج Ernst Ludwig (١٨٦٨ - ١٩٣٧) ، إذ كان يريد تشجيع الفنون ، والإنتاج القومى الحرفى ، فدعا عدداً من الفنانين الحديثين المتميزين لأن يقيموا فى عاصمته ، ويعملوا بها بكامل حريتهم ، وبذلك حقق تآلف الفن فى الحياة كأمنية للفن الحديث .

ولقد وجد الفن الحديث أحد مصادره الرئيسية فى الإستلهام من جمالية الفن اليابانى ، وبخاصة ميل هذا الفن إلى اللاتماثل ، وإلى السطوح الزخرفية . وقد حظيت الفنون الزخرفية اليابانية فى المعارض العالمية ، التى أقيمت فى أوربا والولايات المتحدة فى أوائل القرن العشرين باهتمام وإعجاب الفنانين . ومن أثر كتب قصص الرحلات والمجلات المصورة أن حفزت فضول الأوروبيين ، لمعرفة البلاد والشعوب النائية . ومنذ ذلك الوقت أصبح الفن الحديث مرآه تعكس الإهتمام الجديد . إذ نجد ثمة تأثير الفن القديم بشكل غير مباشر .

وهكذا تم توسيع الفن فى العصر الحديث ، وتحددت لغته ، إذ استفاد من مبادىء الفن فى عهوده الأولى ، حيث ألهمت الأبحاث العلمية والجمالية التى قام بها رواده على دراسة الفنون التاريخية فى مستهل القرن العشرين . وعندما لفت

علماء الأنثربولوجيا الأنظار إلى روعة أعمال الشعوب البدائية ، أوحت هذه الفنون بطرق الأداء التى عمل بها فنانون ، أمثال بول جوجان وموديليانى وأرشبنكو .
وكانت وجهة بول جوجان Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) تلتف حول الإيحاء

من خلال لوحاته بالأشكال والألوان الغريبة أو الغامضة ، وقد عثر الفنان على الهاماته فيما جادت به أجواء البحار الجنوبية . ورغم كل التحولات فى فن جوجان نحو اللاتقليدية ، فقد تميزت أعماله بالفخامة وبالتمعن الراسخ . لقد كان بول جوجان على الدوام « مغرما بأن يدمج ثلاثة عناصر رئيسية من أنماط التصوير المعاصر وهى : تكوين من أشخاص ، ومنظر طبيعى ، وطبيعة صامته . »[٣٨] وقد استطاع أن يحل قضية التوفيق بين هذه العناصر فى أعماله

الرائعة ومنها اللوحتين : « نحن نرحب بك ياماريا » ، و « متى ستتزوجين » وقد استلهم بيكاسو انماطاً متعددة من الفن البدائى فى إنتاجه ، وبخاصة النحت الزنجى ، وأخضعها لعملية فكرية تتعلق بالتكوينات المعقدة .

وقد أصبح طراز فن بابلو بيكاسو Pablo Picaso نموذجاً للفن الباريسى (فى الفترة مابين عامى ١٩٠٥ و ١٩٢٠) الذى وقع تحت تأثير جمالية الفن الزنجى . وذلك يبدو واضحاً فى العديد من الأعمال ، ومنها أهم لوحات ١٩٠٧ وهى لوحة « آنسات افينيون » والتى تسمى أحيانا بلوحة « الراقصة الأفريقية » وهذه اللوحة مأخوذة عن واحدة من منحوتات باكوتا ، المتعلقة بطقوس الدفن والمعروفة باسم مبولو M, Bulu ، وهى عبارة عن تشكيل من درع خشبى ، على شكل زهرة الدينارى المفتوحة ، تعلوه رقبة قصيرة ، ووجه مسطح بيضاوى

بأجنحة شبيهة بلوحة ألوان الرسام ، وغطاء رأس هلالى الشكل ، وكل ذلك مكسو بخليط صفائح وشرائط النحاس »(٣٩) .

إلا أن بيكاسو فى لوحته « آنسات أفينيون » قد أضاف دينامية غير أفريقية على راقصته ، أوحت له بها الأجنحة ، وغطاء الرأس فى منحوته مبولو ، إذ طرأت لديه فكرة أن يرفع ذراعيها ، وأن يضع أيديها خلف رأسها ، وهو وضع ، كما سنرى فيما بعد ، له أهميته فى بقية أعماله ، وقد تميزت خطوطه بالميل فى رسم الأنف ، وهو ماقد يكون أيضاً مشتقاً من نحت مبولو . ولبيكاسو أيضا لوحة Femme nue التى رسمها فى نفس العام الذى رسمت فيه - « آنسات أفنيون » ، وقد خضعت طريقة رسم الخطوط على الرأس فى ذلك الرسم ، لتأثير قناع فانج الأبيض الوجه ، والذى كان قد باعه فلامنك إلى ديران ، فقدمه بدوره إلى بيكاسو . وكان ابولينير Apollinaire قد استنكر مابلوحة « آنسات أفينيون » من جرأة - تلك التى« تخطى بها بيكاسو كل مراحله السابقة (الزرقاء والوردية) . بل أصبحت وجوه الناس فيها غريبة التشكيل (جروتسكية) ، وانسخلت عن الهيئات المألوفة ، إذ أوحت بتأثير أقنعة الكونغو »(٤٠) .

وكان بول جيلوم أول من نظم معرضاً للفن الأفريقى فى باريس عام ١٩١٩، وخاصة للمنحوتات الزنجية التى استعارها من المتحف البريطانى ، ومن ضمنها الرأس المشهورة لأميرة دولة بنين ، إضافة الى أعمال المجموعة الخاصة بمقتنيات أبو لينير Apollinaire وأعمال مجلوبة من يوروبا Yoruba (داهومى Dahomey) .

وفى نفس العام نشر هنرى كلوزو Henri Clouzot مع اندريه ليفيل Andre Level كتاباً بعنوان « الفن الزنجى » ، وكان هذا الكتاب مصاحباً لمعرض بول جيلوم فى قاعة ديفامبيز Devambez . وأهمية هذا الكتاب تكمن فى حقيقة أنه يعيد تقديم بعض الأعمال الفنية المألوفة للعديد من فنانى ذلك الوقت ، أمثال ماتيس وبيكاسو، وفلامنك »(٤١) بمفهوم جديد .

وفى الحقيقة فإن بيكاسو كان قد اكتشف دربه فى الفن بفضل الفن الزنجى ، فنفس التأثير نجده ، ودون أى لبس ، فى أعماله التى أنجزها فى الأعوام من ١٩٠٧ حتى ١٩٠٩ ، تلك الفترة التى تعرف بـ « المرحلة الزنجية » Peride negre ، ففى لوحته « راقصة البالية » (١٩٠٧) يظهر تأثير منحوتات قبيلة باكوتا ، وأيضاً هناك تأثير واضح فى لوحات أخرى مثل « نساء بأيدى متشابكة » (١٩٠٧) و « ثلاث نساء جالسات » (١٩٠٧ - ١٩٠٨) و « أمرأة تعزف المندولين » (١٩٠٩) ، كما تذكرنا الرأس التى نحتها الفنان فى نفس العام بأقنعة الكونغو أو ساحل العاج . ويمكن ملاحظة التأثير نفسه فى الأعمال الخشبية المنحوته ، التى أنجزها إبتداء من عام ١٩٠٧ ، فى فترة ماقبل التكعيبية . ومن هذه النوعية تمثال بامبولا Bambola ، وقد تحولت الأشكال المسطحة والهيئات التركيبية فى الموضوعات فى مثل هذه الأعمال ، وتبدلت ، فظل منها باقياً فقط ماهو جوهرى وأساسى ، إذ قد أدغمت السيقان فى صياغة هيكلية تشبه الرسم فى العجالات . ومن المؤكد أن هذا الإتجاه فى صياغة الأشكال ينتمى بمبادئه الى تقاليد الفن الزنجى .

ان بابلو بيكاسو يقدم لنا من خلال فنه ، أمثله حيه لعمل الفنان الذى يسعى بمختلف الطرق ، وبكافة الوسائل والأدوات المختلفة ، والتى استخدمت على مر التاريخ الإنسانى ، من أجل التعبير من خلال الفن التشكيلى . لقد وصفه الرسام المعاصر له براك Braque بأنه فنان يتحدث بجميع اللغات « إلا أنه فى الحقيقة لم يكن هناك عمل متعدد الوجوه فى فن بيكاسو ، فمن أهم السمات الجوهرية فى فنه هى طريقته الفنية ، التى تدعو إلى التساؤل. »(٤٢) والجدير بالذكر أنه رغم ان الرسام فلامنك هو الذى قدم الأقنعة الأفريقية لبيكاسو ، فيما بين عامى ١٩٠٦ و ١٩٠٧ ، فإن لهنرى ماتيس H. Matisse الفضل فى جعله يألف مثل هذه الأقنعة . وكان بيكاسو دائماً يتحدث عن قدر الإعجاب الذى استحوذ عليه ، عندما شاهد المنحوتات الأفريقية ، الذى انكشف له ذات يوم ، عندما كان يغادر متحف فنون النحت المقارن Musee de Sculptures Comparees، الذى كان يشغل الجناح الأيسر من متحف تروكاديرو Trocadero بالمتحف الأثنولوجى القديم .

أما بول كلى وشاجال وابشتاين ، فقد استلهموا الجوانب الروحية والتصوفية فى الفن البدائى ، وأصبحت الصور الرمزية لأشكال الفن فى العهود البدائية ، سواء كانت تماثيل لأشخاص أو حيوانات ، أو زخارف هندسية أو نباتية ، بمثابة رصيد ضخم استمد منه الفنانون الحديثون أفكارهم وأثروا به تصوراتهم .

ولدى فنانين حديثين أمثال بول كلى ، وميرو صارت فنون الأطفال مصدرا غنياً لثراء الإلهام بتعبيرها التلقائى ، وبما تتضمنه من إتجاهات تجريدية ، وبطابعها الرمزى الإيحائى ، وببساطة الألوان والخطوط فيها ، وقد نقبت أبحاث الفنانين فى فنون الحضارات الأولى فى مصر القديمة ، وفى الهند ، وبلاد فارس، والصين ، ونعثر على صدى لذلك فى أعمال فان جوخ ، وجوجان ، وماتيس ، حيث أن الجمع بين عناصر متباعدة فى الشكل والمضمون ، فى الفن المصرى القديم ، كان له أثره فى الفنون الرمزية التى تستمد موضوعاتها من صور الأحلام ، ومنها المذهب الوحشى . كما نشأ التأثير فى بداية القرن العشرين بتقاليد الفنون الصينية واليابانية ، وبما تتميز به فنون هذه البلاد من بلاغة التنغيم فى استخدام الأضواء والظلال ، وروعة فى الصياغات التخطيطية الإيقاعية ، ومن قيم تزيينيه بديعة .

استغنى الفنان فى القرن العشرين عن الواقع المرئى ، وسعى إلى تحطيم الأشكال الظاهرية للموضوعات من أجل ان يكشف عن الجوهر الشكلى أو التعبيرى ، فى العمل الفنى ، وأصبح المعيار الجديد يقدر فى النشاط الفنى الأصالة والطلاقة فى التعبير . ومن أجل التوصل إلى الصيغة المستخدمة للتعبير، اعتمد الفن الحديث على أشكال فنية مختلفة أخذت عن تراث الشعوب الأخرى ، فظهرت « التكعيبية » معتمدة على أشكال الفن الزنجى (الأفريقى) ، كما نشأت « الوحشية » فى أحضان الصيغة التزيينية للفن الإسلامى . وفى حركة « الدادا » لم يعد الفن مجرد غرابة تعبير بل أصبح انتاجاً يخالف كل المعايير السائدة ، وقد

وصل التجريد فى الفن إلى أشكال غير متناهية ، حتى تحول إلى مجرد نقاط ، مثلما هو فى أعمال « مارك توبى » ، أو مجرد هيئات خطوطية انفعالية كما هو فى أعمال « هارتونج » ٠ أما كاندنسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) فقد أراد أن يعكس من خلال لوحاته التأثيرات السيكلوجية للون النقى الخالص ٠ فهو يرى مثلاً أن اللون الأحمر الناضر- الزاهى يمكن أن يشعرنا بما يشبه صوت النفخ فى البوق، وفى اعتقاده الراسخ ، أنه من الممكن ، بل من الضرورى ان تحدث مثل هذه الطريقة فى إدراك اللون مناجاة من عقل إلى عقل آخر ٠ واعتقاد كاندنسكى قد منحه الشجاعة كى يعرض محاولاته الأولية فى موسيقى اللون التى كانت بمثابة افتتاحية لما عرف بعد ذلك بالفن التجريدى »[٤٣] .

وهناك أيضاً كازمير ماليفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) قد استهدف رد الفن إلى نقائه ، وسمى مذهبه بـ « السوبرماتية » ، إذ تميزت أعماله بالأشكال التبسيطية، والجمال الخاص بهندسة الدوائر والمربعات ٠ ويصرح الفنان بما يشرح مذهبه فى الفن فيقول : ان الفن قد يتجه رأساً فى اتجاه نهايته الحتمية إذا ما سيطرت عليه أشكال الطبيعة. »[٤٤] وقد تطلع ماليفتش ، بتبنيه لمبادىء الفن الجيومترى، ومن خلال مذهبه « السوبرماتى » ، التوصل إلى أقصى ماتبلغه البساطة فى استخدام العناصر الهندسية الأولية ، مثل أشكال المربع والدائرة والخط المستقيم، وعلى أساس من التأليف الجيومترى ٠

أما الفنان الآخر الذى استخدم عمليات الإضطراد الرياضى فى استخدام

الخطوط والأشكال ، لإنتــاج نظام ايقــاعى ، فــهــو جــوزيف البــرز (١٨٨٨ - ١٩٧٦)، الذى توصل بطريقته الفنية إلى تحقيق معيار جمالى خاص ، من خلال التركيبات الجيومترية ، التى تتمتع بمقدرة على إثارة مشكلات ذهنية - وتعكس حالة من الإلتباس فى الرؤية والإدراك ، ومن رأى الفنان ان أعماله « تعبر عن حالة التباس الوجود الإنسانى. »(٤٥) وهكذا خضعت اللغة التصويرية فى أعمال البرز للمنطق الإختبارى ، ولعمليات الضبط الإرادى . وقد اكتسب اللون فى استقلاليته ، بعداً نفسياً ، كما أوحى فى تفاعله مع اللون المقابل له بقيمة جمالية»(٤٦) .

اما المذهب السريالى فيطمح إلى ثورة العقل الإنسانى ، وقد أخذ فى نبذ القيم الجمالية والمعنوية بمفهومها التقليدى ، وسلم أصحابه « بوحدة الخبرة الذاتية والموضوعية فى العالم العضوى . »(٤٧) وتنحصر ثورية المذهب السريالى فى اسقاط الموضوعات والأشكال التقليدية أو المألوفة فى الفن ، ولم يكتفى بتوجيه اسلحته نحو فنون الماضى بل تعدى ذلك ، فتصارع مع مذاهب أخرى من الفن المعاصر مثل التكعيبية والتعبيرية والفن التجريدى . لقد أراد الفنان السريالى أن يقتلع جذور كل الأفكار والمفاهيم المتصورة من قبل ، عن الشكل ، بإرتياده عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه فى الشخصية الإنسانية ، من أجل توليد أشكال وموضوعات جديدة تماماً . أما الفنان سلفادور دالى (١٩٠٤ - ١٩٨٩) فقد صور الموضوعات فى لوحاته ، وكأنها تتخفى من وراء قناع ، فيحول هيئهات الكائنات إلى صخور وحفريات ، ويرسم الأجسام الصلبة فى حالة رخوة ،

فتظهر فى عالم حلمى ملىء بالعناصر الشبحية ، وبطريقة تثير فى المشاهد احساساً بتولد مثل هذه الأشكال عن ذاكرة ماقبل الولادة . وقد وصف ناقد مشاعره وهو يجابه إحدى لوحات دالى قائلا : « وكيف يمكن للمرء أن يهرب من هذا الغموض الخفى ، والإنجذاب السرى لمثل هذه اللوحات » (٤٨) .

وفى الحقيقة لم يكن دالى مستعداً للتخلى عن دور عاملى التنكر أو التخفى فى لوحاته ، أو لإزالة مثل هذه الأقنعة ، وهى كثيرة ، والتى بالغ فى استخدامها فى معظم أعماله الفنية . « وكان هذا التخفى والتنكر ، نتيجة للساعات الطويلة التى أمضاها دالى ، منذ صباه ، فى التفكير والتأمل ، أمام الصخور المتحورة ، التى كانت تقع فى منطقة كاب دى كروس Cap de Creus ، اذ بدت له كأطياف أشباح ، سريعة التغير ، وقد شكلتها الحجارة بطريقة الفنان . »(٤٩) وفى أغلب رسوم سلفادور كانت تعكس الأشكال صوراً إزدواجية ، فعلى سبيل المثال ، فى لوحة « مصارعة الثيران الوهمية » (١٩٦٨ – ١٩٧٠) بمتحف سلفادور بفلوريدا ، تظهر صورة مزدوجة فى مركز العمل لـ « فينوس ، دى ميلو » Venus de Milo . « وقد تكررت هذه الصورة عدة مرات ، من زوايا رؤية مختلفة ، كما قامت الظلال المنعكسة بتشكيل ملامح الثيران المتصارعة . أما الأضواء الرقيقة فقد اختلقت كائنات حية مجنحة ، برزت من خلال تضاعف أشكال النقط والحشرات الطائرة ، والتى امتزجت مع صورة جثث الفحول المحتضرة . »(٥٠) أما فى لوحة «اكتشاف كريستوفر كولمبس لأمريكا » . فقد تعمد دالى استخدام القياسات النسبية المكبرة فى الرسم ، اضافة إلى المنظور غير الإعتيادى فى رؤية

الموضوعات ، والألوان المتألقة المبهرة . وقد « ظهر كولومبس فى اللوحة مغموراً بنور غير عادى ... آخذا الخطوة الأولى نحو الأرض الجديدة . »[٥١] بل نحو الحياة الجديدة ونحو ذهب المستعمرات ، تاركا من ورائه العالم القديم ، الذى تمثل فى صورة بحر غارق ملىء بالرايات والرماح والسفن .

ولما كان هدف الفنان أن يخدم أكبر عدد من الناس ، ويشترك فى إبداع الأشياء اللازمة للحياة اليومية ، رأى الرسام « وليم موريس » William Morris ضرورة محو التفرقة بين الفنان والحرفى ، وإزالة الطبقية التقليدية بين « الفنون الكبرى » (التصوير ، والنحت ، والعمارة) و « الفنون الصغرى » (النجارة ، وصناعة الخزف ، والسجاد) ، ويطلق موريس على حركته اسم « الفنون والحرف» Art & Crafts ، التى رغم رفضها لإستخدام الآلة ، تعتبر نقطة بداية لإستخدام القواعد الفنية فى صنع لوازم الحياة اليومية ، فيما عرف بعد ذلك باسم « التصميم » Design وتعبر المصطلحات Style Liberty ، و Modern Style و Stile Inglese المستخدمة فى ايطاليا عما تدين به أوربا للفن الحديث الأول فى انجلترا .

وفى الفن الجماهيرى (البوب آرت) عاد الفن مرة أخرى إلى الواقع ، واستخدم فى ذلك الأشياء الإستهلاكية ، أو صور الممثلين أو المغنيين أو أبطال الكرة والمسلسلات التليفزيونية الخيالية ، وكان وارهول وليشتنشتاين من رواد هذا الفن . وقد دخل الفن الحديث فى مجال الكمبيوتر ، واستخدمت وسائل

الطباعة الحديثة ، وبخاصة فى فن الخداع البصرى (الأوب – آرت) حيث اعتمد الفنان على التشكيلات الهندسية ، والتناقضات اللونية والحجومية بين الغائر والبارز ، والإلتزام بالطريقة العقلانية فى التكوين والإعتماد على التأثيرات النفسية والحسية .

أما فى مجال النحت فقد استخدمت المواد المستحدثة ، وظهرت الأعمال الفنية التى تتحرك بالهواء ، مثلما صنع نعوم جابو منحوتاته من المواد البلاستيكية ، واستعمل الفنانون الوسائل الكهربائية والمغناطيسية لإدماج حركة الماكينات فى العمل الفنى من أجل توليد الأشكال الجديدة ، أو خلق الجو الذى تتحرك فيه الأشكال بطريقة غير مألوفة . وأصبح الفنان يرسم لوحاته ، ويصنع تماثيله بعيداً عن أى ارتباط براع محدد مفروض (رسمى أو غير رسمى) .

وتحرر الفن من الأشكال التقليدية الموروثة فى التعبير ، واكتشف أن تاريخ الفن أوسع من دائرة المحاكاة التى حبس فيها نفسه سابقاً ، فهناك عوالم داخلية وطفولية تكسب الفن أبعاداً جديدة ، وبزغت رغبة فى الوصول إلى الجمهور الواسع ، على اعتبار أنه المتلقى الحقيقى والمتذوق القادر على التجاوب مع الفنان فى العصر الحديث ، فظهرت قاعات العرض لنشر الفن ، ولجأ الفنانون إلى الأماكن العامة للوصول إلى الجمهور لتجاوز أزمة الأفتقار إلى الدعاية التقليدية ، التى كانت تتحكم فى فنه سابقاً وتضع له شروطه .

وهناك فن اتجه نحو تجسيد الحقيقة الملموسة والطبيعة ، لخلق صور من

عناصر طبيعية منتقاة من بين الأنقاض المهملة ، بشكل يذهل المتلقى ، هو فن «الواقعيون الجدد » . وقد جعل هؤلاء الفنانون من خشونة سطوح الجدران ، أو تجعدات فى جلد قديم فناً . ثم بدأ الفن تدريجياً فى إزاحة الحواجز بين فروعه ، بل دخلت تقنيات شكل فى تقنيات شكل فنى آخر ، فابتكرت تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور ، على اعتبار أن الفن مايزال يعكس ثورة الفكر فى اقتحام آفاق جديدة مدهشة (٥٢) .

ان مولد الفن الحديث ظاهرة فنية وثيقة الصلة بالثورة الصناعية فثمة طاقات جديدة مثل الكهرباء ، ومنتجات على نطاق واسع من الحديد والزجاج ، وظهور آلة التصوير الفوتوغرافى ، وكلها أشياء قلبت منذ القرن التاسع عشر ، مظاهر الطبيعة وأسلوب المعيشة . وتتجلى الثقة بتقدم البشرية ، والإيمان بالمستقبل فى ذلك العصر فى معارض دولية كبيرة .

ومن أبرز ممثلى « الإتجاه المفاهيمى » من فنون القرن العشرين بويس ، وناومان ، ورويث ، ولونج . وقد أعتبر كوزت انه بوسع الفن أن يصبح مجال تأمل عقلانى نقدى ، وموضوع تساؤل حول الفن ووظيفته . وقد اقتصر معرض ليفركوسن على أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية ، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة ، وأشرطة موسيقية ، وبرقيات . وصرح الأمريكى وينر Weiner بأن وظيفة الفن بالنسبة له تتحدد فيما يكتب عن الفعل الفنى وليس تحقيق ذلك الفعل .

أما « فن الأرض » فكان استمراراً لاتجاه فن النحت الذى أصبح مباشرة فى الطبيعة ذاتها ، من خلال مختلف مظاهرها . ويود الفنان فى هذا المذهب أن يتحول فنه إلى « شبه حفرة كبيرة فى الأرض ، وسيصبح جزءاً من فنه حينئذ ، صنع مواضع لهواة الفن والمشاهدين ، كى يجلسوا عليها وهم يتنعمون ، بل يترفهون فى حوذة العمل الفنى . »(٥٣) وهكذا تخطى « العمل الفنى » قاعة العرض ليشمل العالم ، واستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود ، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى ، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم ، واندمج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة ، بحيث أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً . وقد نحت ريتشارد لونج R. Long فى الطبيعة مباشرة دوائر كبيرة وجدراناً طويلة ، وأشكالاً حلزونية صنعت فى الطبيعة من الحجارة كظاهرة مستمدة منها (٥٤) .

ومن الإتجاهات الفنية المعاصرة التى تسعى إلى رفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون ، وبين الفن والحياة ، أيضاً مذهب الهابننج Happening (الحدوثية) الذى ظهر فى أمريكا فى أوائل الستينات ، وفيه يسعى الفنان إلى إزالة الحواجز بينه وبين جمهوره . ومن أهم الجماعات الفنية فى هذا المذهب ، حركة الفلوكسس ، التى تهدف من خلال العمل الفنى التحرر من مختلف القيود الجسدية والعقلية . إذ ان عملية اشراك المشاهد بفعالية فى إنتاج الصور التشكيلية فى هذا النوع من الفن شىء جوهرى فى العمل الفنى . وذلك من

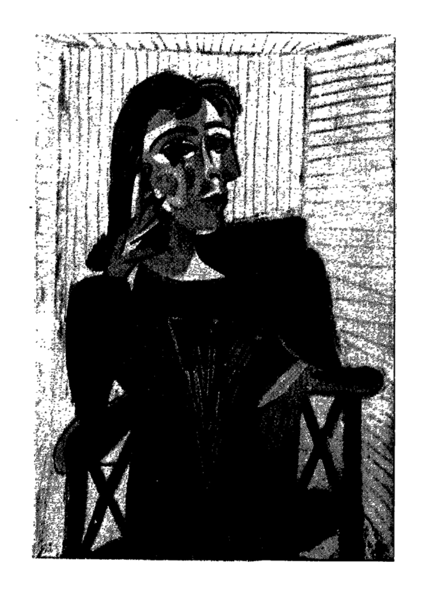
منطلق مبدأ ان مايكسب العمل الفنى أهميته هو إدراكه · إذ أن الفن ، وبهذه الطريقة ينشأ ، ويحتل مكانه فى الوجود ، من خلال تأمل المشاهد ، واحساساته، وفهمه وذاكرته ، وايضاً من خلال قدرة هذا المشاهد على التعبير · هكذا اقتصر الفنان فى مذهب الفلوكسوس على رسم العمود الفقرى للعمل ، وترك للمشاهد دوره الذى يساهم به فى كسوة هذا العمود الفقرى « باللحم » · والفنان هنا لايهدف من عمله صنع لوحات مكتملة ، أو يصل إلى نتيجة منتهية ، وأنما هدفه هو العمل ذاته ، وكل ذلك بالطبع يثير فينا إحساساً بالإندهاش ·

اذن الصورة الساكنة ، ومنذ الستينات لم تعد كافية فى الفن المعاصر ، والفنانون اليوم يبحثون عن صورة حية ، يتوحد فيها المكان مع الزمان ، بل تتماثل فيها الحقيقة مع الصور · وهذا هو الفنان الأمريكى بروس ناومان ، ينشىء غرفة فى قاعة عرض فى لوس انجلوس ، ذات خمسة ممرات مختلفة فى إتساعها ، ثلاثة منها ضيقة لا يمكن دخولها ، ويكتفى الزائر بمشاهدتها عن بعد، وفى نهاية أحد الممرات التى يمكن دخولها هناك منظاران فوق بعضهما ، يظهر واحد منهما غرفة فارغة مصورة على الفيديو · أما الثانى فيظهر دائرة مغلقة تعرض صورة الزائر أثناء محاولته دخول الممر الضيق غير ان الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها المشاهد · مما يعطى انطباعاً بابتعاد المشاهد عن نفسه ، وذلك الإنطباع يتبعه احساس المشاهد بضيق والحصار كلما مضى داخل الممر · فابتعاد صورة المشاهد تشعره بفراقه لذاته ، فيصاب بحالة غربة· ان باومان خلق بهذا العمل نوعية جديدة من الفن · ونوعاً مستحدثا من التشكيل

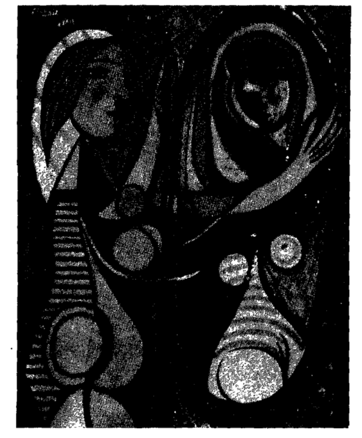
الشخصى وقد ذكر الناقد الألمانى بيتر هوفمايستر Peter Hoffmeister فى مقالته « رعاية الفنون والتطورات المعاصرة » Mazenatertum im Wandel بأن التناقض هو المعلم الجوهرى فى الفن المعاصر فإذا أحس الإنسان العادى بانزعاج من وراء تأمل عمل فنى ما ، فإن هذا يعنى انه جيد ، وإذا استنكر فإن هذا يعنى انه عمل عظيم ٠

والحقيقة ان الفن بقدر ماهو صناعى ، فهو إذن إنسانى ٠ وقد صار فى عصرنا معقداً ومتعدداً ، وبقدر ماتصبح حركية الحياة أسرع وأكثر صناعية تتغير اتجاهات الفن ، ويبتعد عن الأشكال المألوفة ، وتتحطم الحدود بين الأشكال الفنية، وتجريبات الفن وكل الإتجاهات الجديدة فى الفن تبحث الآن عن حوار بين الفنان والعمل الفنى والجمهور ٠

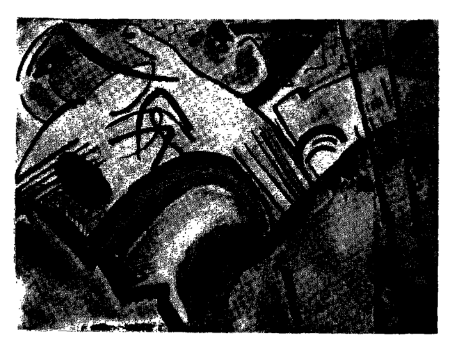




الفن التكعيبي – بيكاسو ، « وجه دورا مار » (١٩٣٧) ، باريس



الفن التكعيبى - بيكاسو ، « فتاة أمام المرآة » (١٩٣٢) متحف اللوفر ، باريس



الفن التجريدى - كاندنسكى « موقعة حربية » (١٩١٠) التيت جاليرى ، لندن



الفن السريالى – سلفادور دالى ، « اسبانيا » (١٩٢٦ – ١٩٣٨) ، روتردام



الفن السريالى – سلفادور دالى . « إمرأة وحصان وأسد ينامون متخفيون » (١٩٣٠) ، باريس

الهوامش

(١) مالك بن بنى : مشكلة الثقافة ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، ص ٢٩.

(٢) A. Hallowell: Behavior and World View, P. 19.

(٣) يوسف ميخائيل أسعد : الثقافة بين الأدب والفن ، ص ٦ .

(٤) Robert Myron: Prehistoric Art, P. 3

(٥) Ibid., P. 8.

(٦) Ann Sieveking: The Cave Artists, P. 15.

(٧) H. G. Bandia and Others : The Art of The Art Of The Stone Age. 68-69.

(٨) R.J. Braidwood: Prehistoric Men. P. 14.

(٩) René Huyphe: L, Art, Sa Nature et Son Histoire, P. 51.

(١٠) E.H. Grombrich: The Story of Art. P. 20.

(١١) Gordon Childe: What Happened in History. P. 38.

(١٢) Delacroix Horst & Tansey J. Richard: Art Through Ages, P. 12.

(١٣) Erik H. Erikson: Childhood and Society, P. 96.

(١٤) ميشيل ليزيس : زنوج أفريقيا وفنون النحت ، ص ٣٧٥ .

(١٥) د. اسامه عبد الرحمن النور : مجتمعات الإشتراكية الطبيعية ، ص ٢٥١.

(١٦) ارنست كاسيرر : الأسطورة والدولة ، ص ٦١، ٦٢ .

(١٧) Emile Durkheim: The Lementary Forms of the Religions Life P. 123.

(١٨) S.C. Levi-Strauss: Structural Anthropology, English Trans. by Claire Jacobson, P. 203.

(١٩) Harris Marvin: The Rise of Anthropological Theory, P. 188.

(٢٠) د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، ص ١٩ .

(٢١) ارنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٢٢) Emile Durkheim: The Lementary Forms of the Religions Life, PP. 100-101.

(٢٣) C.G. Jung, C. Kereny: Introduction to Science of Mythology, P. 106.

(٢٤) ارنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٥٧ .

(٢٥) هـ . فرانكفورت ، وآخرين : ماقبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص ٢٧٦ .

(٢٦) د. عفيف البهنسي : الفنون القديمة ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢٧) ابراهيم حماده : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، ص ٢٣ .

(٢٨) ورد فى النصوص الفرعونية ان السحرة قد صوروا تمثالاً شمعياً يحاكى الملك رمسيس الثالث ، وتلوا عليه تعاويذهم وقربوه من صهد النار اعتقاداً منهم ان ذلك يصيب الملك بالحمى فى الواقع ، غير أن النصوص ذكرت أيضاً أن أمرهم قد اكتشف وقبض عليهم وصودرت تماثيلهم الشميعة التى تحاكيه .

(٢٩) أحمد تيمور (باشا) : خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ص ٤٢.

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٣١) د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، ص ٢٠ .

(٣٢) ميشيل ليزيس : زنوخ أفريقيا وفنون النحت ، ص ٣٦٨ .

(٣٣) Emmanuel Anati: The Imprint of Man, P. 13.

(٣٤) هربرت ريد الفن والمجتمع : ترجمة فارس مترى ضاهر ، ص ٦٤ .

(٣٥) J.B. Donne: African Art and Paris Studios 1905-20, P. 105.

(٣٦) تطلق كلمة « باروك » (نسبة إلى الكلمة البرتغالية Barroco) على اللؤلؤة إذا لم تكن ذات شكل منتظم وذلك بمعناها الدقيق .

(٣٧) Larras Hill: Baroque and Rococo, P. 12.

(٣٨) Denis Mathews: Fauvism. P. 20.

(٣٩) J.B. Donne: African art and Paris Studios 1905-20. P. 114.

(٤٠) Charles Wentinck: Modern and Primitive Art PP. 14-15.

(٤١) J.B. Donne: Ibid., P. 100.

(٤٢) Charles Wentinck: Ibid., P. 15.

(٤٣) E.H. Grombrich: The Story of Art, P. 452.

(٤٤) Jean-Luc Paval: Modern Art, the decisive years 1884-1914, P. 207.

(٤٥) Werner Spies: Josef Albers, P. 9.

(٤٦) E. Gomringer: Josef Albers, P. 104.

(٤٧) Edward B. Henning: The Spirit of Surrealism P. 62.

(٤٨) Ignacio Gomez de Liano: Dali, P. 5.

(٤٩) Ibid., P. 6.

(٥٠) Robert Descharnes: Dale, P. 127.

(٥١) Marinne Oesteche: Mollwo, Dadaism & Surrealism, P. 83.

(٥٢) المؤلف : اتجاهات فى الفن الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٩١ ، ص ٥٨ – ٦٠ .

(٥٣) Walter De Maria: Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art, P. 13.

(٥٤) المؤلف : اتجاهات فى الفن الحديث ، ص ١٦٧ ، ١٦٩ .

المراجـــع العربية

١ - ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦١ .

٢ - أحمد تيمور (باشا) : خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ، دار الكتاب العربى بمصر ، ١٩٥٧ .

٣ - إرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧٥ .

٤ - أسامه عبد الرحمن النور (دكتور) : مجتمعات الإشتراكية الطبيعية ، دراسة تحليلية لتطور الثقافة والتقنية والإقتصاد فى مرحلة ماقبل التاريخ، اورينتال للنشر والطباعة والتوزيع ، مدريد ، ١٩٨٣ .

٥ - عبد الحميد يونس (دكتور) : الحكاية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٥ .

٦ - عفيف البهنسى (دكتور) : الفنون القديمة ، دار الرائد اللبنانى ، بيروت ١٩٨٢ .

٧ - هـ . فرانكفورت وآخرين : ماقبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٨ - مالك بن بنى : مشكلة الثقافة ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، دار الفكر دمشق ، ١٩٨٩ .

٩ – ميشيل ليزيس : زنوج افريقيا وفنون النحت ، فى كتاب أصالة الثقافات ودورها فى التفاهيم الدولى ، ترجمة حافظ الجمال ، مراجعة د. يوسف مراد ، دار الفكر العربى ، مصر ، ١٩٦٣ .

١٠ – هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس مترى ضاهر ، دار القلم بيروت، ١٩٧٥ .

١١ – يوسف ميخائيل أسعد : الثقافة بين الأدب والفن ، نهضة مصر ، (بدون تاريخ نشر) .

*

المراجع الأجنبية

(1) Anati, Emmanuel (edition): The Imprint of Man Cambridge University Press, 1983.

(2) Bandia, H.G. and Others: The Art of the Stone Age, London, 1961.

(3) Braidwood, R.J.: Prehistoric Men, Seventh edition, London, 1961.

(4) Childe, Gordon: What Happened in history. Penguin Books, New York, 3 rd, Ed., 1946.

(5) Daval, Jean-Luc: Modern Art, the decisive years 1884-1914, Skira, Switzerland, 1979.

(6) De Liano, Ignacio Gomez: Dali, Ediciones Poligrafa, S.A., Barcilona (Spain) 1983.

(7) Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hudson, London, 1987.

(8) Donne, J.B.: African Art and Paris Studios 1905-20, in: "Art in Society" edited by Michael Greenhalgh & Vincent Megaw, Duckworth, 1978.

(9) Durkheim, Emile: The Lementary Forms of the Religions Life, Collier Books, 1961.

(10) Erikson, Erik H.: Childhood and Society. N.Y., Norton, 1950.

(11) Cromring, E.: Josef Albers, N.Y. 1968.

(12) Grombrich, E.H.: The Story of Art, Phaidon, 1972.

(13) Hallowell, A.: Behavior and World View, Stanleg Diamond Ed. N.Y. Columbia University Press, 1960.

(14) Henning, Edward B.: The Spirit of Surrealism, The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press 1979.

(15) Hill, Larras: Baroque and Rococo, Galley Press New York, 1980.

(16) Horst, Delacroix & Tansey, Richard; Gardneres: Art Through Ages, 8 edition Company, N.Y., 1970.

(17) Huyphe, Réne: L, Art, Sa nature et Son histoire, Hamlyn, London, New York, etc. 1966.

(18) Jung, C.G.: Kerenyl, C.: Introduction to Science of Mythology, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970.

(19) Levi-Strauss, S.C.: Structural Anthropology, English Translation by: Claire Jacobso, Anchor Books Edition, London, 1967.

(20) Marvin, Harris: The Rise of Anthropological Theory, Thomas, Y., Crowell Company, N.Y., 1963.

(21) Mathews, Denis: Fauvism, Methen & Co. Ltd., London, 1961.

(22) Myron, Robert: Prehistoric Art, Pitman Publishing Corp. London, 1964).

(23) Oesteche, Marinne: Mollow, Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.

(24) Sieveking, Ann: The Cave Artists, Thames & Hudson, London, 1979.

(25) Spies, Werner: Josef Albers, Stodio Vista, London, 1971.

(26) Walter, DE Maria: Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Studio Vista, London, 1969.

(27) Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon, Oxford, 1978.

٩٤/٧٠٩٣	رقم الإيداع بدار الكتب
I.S.B.N. 977-00-7260-5	الترقيم الدولى

كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

الكتاب	الطبعة	السنة
١- القيم الجمالية فى فنون عصر النهضة - دراسة نقدية		١٩٨١
٢- اتجاهات فن الغرب فى القرنين التاسع عشر والعشرين		١٩٨٢
٣- موضوعات فى الفنون الإسلامية	طبعة أولى	١٩٨٥
	طبعة ثانية	١٩٩٠
	طبعة ثالثة	١٩٩٤
	طبعة رابعة	١٩٩٧
٤- موضوعات فى الفنون التشكيلية		١٩٨٩
٥- اتجاهات فى الفن الحديث	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٣
	طبعة ثالثة	١٩٩٥
٦- غاية الفن - دراسة فلسفية ونقدية	طبعة أولى	١٩٩١
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٧- الفن وعالم الرمز	طبعة أولى	١٩٩٣
	طبعة ثانية	١٩٩٦
٨- الفن والحياة الاجتماعية	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
٩- جذور الفن	طبعة أولى	١٩٩٤
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١٠- تذوق الفن - الأساليب والتقنيات والمذاهب	طبعة أولى	١٩٩٥
	طبعة ثانية	١٩٩٧
١١- افاق جديدة للفن	طبعة أولى	١٩٩٥